

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras



Ecos do subdesenvolvimento: As Ciências Sociais no Brasil e a Produção Cultural de Rogério Sganzerla

Gabriel Paolillo Pace

Tese orientada pela Professora Doutora Simone Frangella, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Brasileiros.

2019

“O Cinema está ficando um assunto sério demais”

“Essa é a nossa famosa geração de merda, de frequentadores de cinema”

Documentário, Rogério Sganzerla, 1966

Índice

1 – Introdução	5
2 – A semente de um pensamento	13
2.1 – O estruturalismo cepalino e a ideia de subdesenvolvimento	22
2.1.1 – O estruturalismo cepalino	24
2.1.2 – Celso Furtado e sua análise do subdesenvolvimento	29
2.2 – A superação do nacional-desenvolvimentismo e as análises da dependência	36
2.2.1 – Versão neomarxista	41
2.2.2 – Versão da dependência associada	45
3 – A cultura no subdesenvolvimento e o desenvolvimento da cultura	50
3.1 – O lugar da cultura no subdesenvolvimento	52
3.2 – Cultura como desenvolvimento	58
3.3 – O caso específico do cinema: uma trajetória no subdesenvolvimento	67
3.4 – O autor subdesenvolvido	78
4 – Rogério Sganzerla e os “filmeiros” do subdesenvolvimento	82
4.1 – O incômodo de um cineasta à margem	84
4.2 – Obra crítica: por um cinema moderno	96
4.3 – Filmes de cinema: citação e agressão	105
5 – Considerações finais	115
6 – Referências Bibliográficas	119

Resumo

A partir da revisão e análise da produção das ciências sociais brasileiras das décadas de 1950 a 1970, a presente dissertação procura caracterizar os conceitos de subdesenvolvimento e teoria da dependência. Em seguida, tendo como base estes conceitos, procura-se expandir a discussão ao lugar da cultura nas relações subdesenvolvidas e, mais especificamente, da produção cinematográfica. A caracterização deste estado no cinema brasileiro se faz mais clara, defende-se aqui, no movimento do Cinema Marginal e nas obras do cineasta Rogério Sganzerla, que, à luz da apropriação de sua condição de subdesenvolvimento, incorpora novas linguagens, estéticas e temáticas na produção do país. Investiga-se, desta maneira, a relação entre a teoria e a obra do diretor e a condição de subdesenvolvimento imposta ao Brasil pelo processo de desenvolvimento do capitalismo internacional. E adiciona-se como determinante nesta equação a presença maciça do cinema estrangeiro, principalmente o norte-americano, como o principal pilar de constrangimento da indústria cinematográfica brasileira e como principal modelo de oposição ou diálogo para os cineastas marginais no momento da criação de seus filmes.

Palavras-chave: Subdesenvolvimento; Teoria da Dependência; Cultura; Cinema Marginal; Rogério Sganzerla;

Abstract

Starting from the analysis of Brazilian social sciences' production from the 1950s and 1960s, this dissertation aims to distinguish the concepts of underdevelopment and dependency. Then, based on these concepts, we seek to expand the discussion to the place of the culture in underdeveloped countries and, more specifically, its film production. The characterization of this state in Brazilian cinema becomes clearer, as we state here, in the Marginal Cinema movement and in the work of filmmaker Rogério Sganzerla, who, appropriating the underdeveloped condition, incorporates new languages, aesthetics and themes in his country's filmography. This way, the relationship between the director's theory and films and the condition of underdevelopment imposed on Brazil by the process of development of international capitalism is investigated. And the determinant factor in this equation is the massive presence of foreign cinema, especially the North American, as the main pillar of constraints for the Brazilian film industry and as the main model of opposition or dialogue for the marginal filmmakers at the moment of the creation of their films.

Palavras-chave: underdevelopment; dependency theory; culture; marginal cinema; Rogério Sganzerla;

1 – Introdução

Fazendo parte de uma longa lista de conceitos cristalizados e que se distanciam de seu contexto de construção e maturação, a ideia do subdesenvolvimento é popularmente conhecida e utilizada, mas nem sempre compreendida em sua totalidade - ou ao menos não da maneira como foi pensada originalmente. Ainda assim, o subdesenvolvimento é um conceito de grande importância para pensar a produção intelectual brasileira e latino-americana, principalmente nas décadas de 1960 e 1970, e determinante para o pensamento social que influenciará também a produção cultural desta época.

Em um momento de preocupação com as origens da estrutura social e política brasileira, o pensamento social desenvolvido no Brasil voltou-se para a posição do país no cenário internacional e as consequências desta inserção na formação da economia, da administração pública, do comportamento público e privado do brasileiro, além de muitas outras características. Com isso, conceitos como o subdesenvolvimento e a dependência começaram a povoar os textos de intelectuais numa tentativa de explicar a sua própria realidade a partir de suas inquietações.

A produção cultural e da crítica cultural, formada também no meio da intelectualidade, não se salvou de ser contagiada pelos mesmos conceitos e, influenciados pelos seus pares nas cadeiras de sociologia, economia e antropologia, os artistas do teatro, do cinema, da música e da literatura trouxeram à sua maneira as ideias do subdesenvolvimento para formar e pensar a sua arte. Sem negar a importância das outras artes e as suas intersecções, pretende-se, com o desenrolar deste trabalho, focar-se unicamente no cinema, arte que encontrou, no Brasil dos anos 1960 e 1970, seu período mais prolífico e reconhecido internacionalmente. Além disso, relacionou-se de maneira mais explícita com o conceito de subdesenvolvimento a partir dos textos de Paulo Emilio Salles Gomes, Jean-Claude Bernardet, Ismail Xavier e Rogério Sganzerla.

Este último, como crítico e diretor, envolvido em uma produção cultural que se encontra marcada pela imersão nos produtos importados, afirma-se desde o início de sua filmografia com a marca do subdesenvolvimento, incorporando-o como um elemento de seu cinema. Ao intitular seu filme de estreia como um “western do Terceiro-Mundo”, Sganzerla dá continuidade e lança a outro nível a tentativa estética de um cinema autoral em uma estrutura cinematográfica fortemente marcada pela dependência do produto estrangeiro. Assim, como principal expoente do movimento do Cinema Marginal, o diretor dá corpo a uma das “manifestações estéticas vigorosas

dessa consciência catastrófica do subdesenvolvimento do país” (Xavier, 2001, p. 26), demonstrando sua total compreensão da estrutura que o constrangia como diretor e consumidor de cinema.

É reconhecendo a importância da sua produção não só para a filmografia do cinema brasileiro, mas também para a produção intelectual do país, que a pesquisa pretende tomar o cinema e a crítica de Rogério Sganzerla como objeto de estudo e colocá-la sob a luz do conceito de subdesenvolvimento. A tentativa principal será de compreender, a partir dos debates sobre o subdesenvolvimento e a dependência que tomaram corpo na intelectualidade brasileira, de qual subdesenvolvimento o diretor fala em seus filmes e textos críticos e qual seu papel para a expansão do conceito.

Ao tentarmos encaixar a produção do cinema dentro da história do pensamento e das ideias sociais brasileiras, pretende-se também trazer a historiografia do cinema brasileiro, as suas menções ao subdesenvolvimento e à formação da estrutura do cinema tendo como a sua principal característica a dependência em relação a outros cinemas estrangeiros. Este trajeto é paralelo ao da própria formação das ideias sobre o país e nos leva de encontro ao processo de urbanização das grandes cidades brasileiras como São Paulo e Rio de Janeiro, cenários de inspiração, de produção e de consumo popular para Rogério Sganzerla e que, por isso, são determinantes para a sua formação como cineasta e para o seu pensamento do subdesenvolvimento.

Para a construção da pesquisa, pretende-se enquadrar os debates sobre a teoria da dependência e o subdesenvolvimento, a emergência destes nas ciências sociais e na história do pensamento brasileiro. Parte da história das ideias sobre o Brasil está localizada também na historiografia e crítica cinematográfica, cujo contexto intelectual é o mesmo de sociólogos e outros pensadores. A partir deste quadro da intelectualidade brasileira a pesquisa procurará convergir com a produção fílmica e crítica em torno do Cinema Marginal de Rogério Sganzerla e com a ideia de que o método autoral de seu cinema afirma-se com a criação de uma estética do subdesenvolvimento.

A trajetória deste presente trabalho se inicia com uma discussão sobre as teorias do subdesenvolvimento e da dependência, que tomaram conta dos debates intelectuais nas ciências sociais e econômicas da América Latina entre as décadas de 1950 e 1960. Todo o primeiro capítulo é dedicado a revisitar esta produção crítica e única para o pensamento brasileiro e que deixou grandes influências para qualquer pesquisador.

Hoje, talvez seja mais difícil perceber a ruptura contida no trabalho de pensadores como Celso Furtado, Ruy Mauro Marini e Fernando Henrique Cardoso,

entre outros que serão mencionados daqui em diante. Na verdade, esta dificuldade ocorre porque, atualmente, “todos somos, por assim dizer ‘dependentistas’. Nós pensamos dentro deste modelo. Queiramos ou não. Fomos educados – para os mais velhos, reeducados – dentro desse paradigma” (Limongi, 2012, p. 290).

A fala do cientista político Fernando Limongi transcrita acima diz respeito à influência das análises do subdesenvolvimento e da dependência em todo o pensamento brasileiro que os seguiram. Podemos não pensar diretamente nessas teorias com frequência ou até ter menos familiaridade com elas e seus autores, mas qualquer pesquisador que procure fazer uma análise do Brasil hoje carrega o peso desta ruptura que trouxe o pensamento a ser analisado neste trabalho.

Até aquele momento, a maioria dos intelectuais estudava somente o desenvolvimento dos países centrais e dava pouca atenção aos periféricos, movimento que fazia a grande maioria das categorias teóricas e manuais para desenvolvimento serem derivados de uma experiência histórica única de países da Europa ou da América do Norte. As teorias desenvolvimentistas e dependentistas surgiram então de inquietações de autores que não se limitaram a usar estes modelos de outras culturas para tentar apreender suas realidades. Com isso, tiveram um papel marcante na história do pensamento brasileiro.

Será a partir do contexto de nascimento destas teorias que começaremos o capítulo II. Uma breve revisão da história econômica e social brasileira no século XX se faz necessária para enxergar as sementes deste movimento, nascido logo depois de um período otimista de industrialização por substituição de importações que não significou as mesmas benesses que os manuais de desenvolvimento defendiam.

Foi analisando este cenário que autores começam a enxergar o cerne dos problemas nas relações estruturais do país. O subdesenvolvimento era causa do desenvolvimento, inicialmente, do capitalismo mercantil e, depois, financeiro dos países centrais, que constrangiam a própria evolução econômica de suas ex-colônias. Fazia-se necessária uma nova teoria que pudesse trazer esta visão estrutural, livrando-se das generalizações teóricas hegemônicas. Surgem, então, no seio da Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL), as discussões estruturalistas sobre o desenvolvimento da região, capitaneadas pelo argentino Raúl Prebisch e o brasileiro Celso Furtado.

Os autores começam a defender uma diferenciação conceitual entre centro e periferia, sendo o primeiro termo uma denominação dos países desenvolvidos, enquanto a segunda caracterização era ligada aos países latino-americanos, entre

outros, cuja evolução histórica fora condicionada pelo desenvolvimento dos primeiros. As nações periféricas seriam subdesenvolvidas por conta do próprio desenvolvimento das nações centrais. Estas, por sua vez, não teriam passado pela fase de subdesenvolvimento, pois este é um estado condicionado à própria evolução do capitalismo.

Seguindo nesta linha, o presente trabalho revisitará alguns traços analíticos comuns a todo o pensamento cepalino e estruturalista, entre eles a crença desenvolvimentista do papel da classe média urbana como pivô do desenvolvimento por meio da industrialização. Jogaremos luz também sobre o pensamento de Celso Furtado e a força da ideia de técnica e dependência tecnológica para a sua ação política nos cargos que ocupou.

É com o Golpe Militar de 1964 que o pensamento desenvolvimentista sofre um grande baque. O novo regime instaurado no Brasil aposta em sua própria noção de desenvolvimento e defende a noção da impossibilidade da participação da burguesia nacional como fiadora da industrialização nacional nos moldes em que os cepalinos acreditavam. A década de 1960 viu então uma importante transição do desenvolvimentismo nacionalista, que acreditava no papel da classe média nacional como pivô do desenvolvimento, para uma linha de pensamento que enfatizava a luta de classes interna e não acreditava no pacto nacional.

As teorias da dependência que surgem em seguida serão também explicitadas em suas vertentes neomarxista e da dependência associada. Em comum, ambas têm um grande foco na maneira como os grupos sociais dominantes nos países periféricos associam-se ao capital internacional para replicar um modelo de dominação no seu interior. Enquanto a linha de pensamento de André Gunder Frank, Theotônio dos Santos e Ruy Mauro Marini argumentavam pela impossibilidade do desenvolvimento e pela superação desta condição por meio da revolução socialista, os dependentistas como Fernando Henrique Cardoso defendiam que a interdependência com as economias mundiais, mesmo que em posição assimétrica e associada, permitiria um desenvolvimento capitalista local.

Em seguida, tendo em vista a incorporação destas teorias no debate sobre cultura, trataremos, no capítulo III da cultura dependente dos países periféricos e a sua função para a superação do subdesenvolvimento. Além da própria dependência econômica que surge da imposição de importação de produtos manufaturados, existe também uma forte dependência cultural dos países centrais. Esta se manifesta principalmente no consumo de ideias e padrões importados.

Uma noção importante herdada dos estudos cepalinos é a ideia de que o capitalismo não se manifesta somente na realidade econômica, mas que esta está ligada a todos os outros âmbitos da vida, sociocultural, político e artístico. A situação de mercado dependente se estende então à cultura, mas também se reforça por ela. Por conta desta relação complexa, condições históricas novas mudam também as dimensões culturais da dependência. Uma mudança de mentalidade por volta dos anos 1930, que influenciou o início das análises desenvolvimentistas, começa a trazer para o centro do debate a posição dependente do país em relação às nações centrais, com o objetivo de propor a superação do subdesenvolvimento e moldando comportamentos no plano político.

Esta visão nasce da compreensão de que padrões de consumo gerados pelo centro pelo progresso técnico e impostos aos países periféricos geram uma inadequação cultural. Dentro da cultura material definida por Celso Furtado, estão colocados aspectos da cultura não-material (Borja, 2009). Ambos são consumidos a partir da imposição de padrões, então os bens, que possuem em sua formação e processo de produção os valores culturais moldados pelas classes hegemônicas, são incorporados em seu aspecto material e não-material.

Como esta inevitável dependência cultural começa a ser reconhecida pelos intelectuais brasileiros, passa-se a trazer a capacidade de inovar no plano da expressão como luta histórica contra o subdesenvolvimento. Obras nacionais podem contribuir para a tomada de consciência do povo e para a quebra de situação de alienação.

Esta situação de alienação é entendida pelos filósofos do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), por Glauber Rocha e por Frantz Fanon, como a consequência de uma sociedade que consome produtos, padrões e ideias de fora. Ela é então interiorizada e o processo de desalienação só pode ocorrer por meio da militância, pela conscientização do inconsciente a respeito desta situação. Como veremos, militantes da cultura como Rocha e Ferreira Gullar acreditam que, sendo nós parte de uma diferente condição histórica, temos modos específicos de enxergar a realidade que podem ser expressos unicamente pela produção artística.

A conclusão que temos aqui é de raiz nacionalista. A cultural nacional deve importar muito mais para a superação do desenvolvimento como fator de libertação. E é a cultura popular que pode ter maior força nestes casos, pois, sendo pertencente a extratos “não-contaminados” pela imposição cultural da qual as elites são vítima, ela seria revolucionária.

O cenário começa a ficar mais complexo com o surgimento das tecnologias de informação e comunicação em massa, que amplificam a dominação cultural pela força da indústria. A standardização e a racionalização das técnicas de produção cultural surgem para garantir o consumo e o lucro da indústria, significando também o crescimento do mercado consumidor interno no país e a criação de grandes conglomerados como a Rede Globo. A importação da cultura norte-americana, principalmente o cinema, cresce e continua a moldar comportamentos e a reforçar a dependência cultural.

Este fio condutor será importante para a seção seguinte, pois trataremos da história do cinema brasileiro. A trajetória da produção nacional sempre esteve marcada pelo subdesenvolvimento, pois a ocupação do mercado interno pelo produto importado acontece logo cedo e tem enormes consequências para a produção nacional. Os filmes brasileiros foram obrigados a enfrentar o desinteresse do público e dos comerciantes, sobrevivendo de maneira regular somente as fitas de não-ficção. Até hoje, o cinema nacional é marcado por ciclos.

Será somente com a mudança de mentalidade para uma análise do cinema sob condição de subdesenvolvimento, que veremos com Paulo Emílio Salles Gomes e Jean-Claude Bernardet, que haverá maior pressão sobre o Estado para legislações que o protegessem e maior compreensão da situação dependente do cinema. Porém, esta nova noção só surgiria depois do fracasso da Vera Cruz, já na década de 1950. Passaremos pela história da companhia com suporte de Maria Rita Galvão, de modo a compreender a empreitada industrial que ela significou, como tentativa de trazer a superioridade técnica e as estruturas do cinema norte-americano ao Brasil.

A falência da Vera Cruz acabou com um sonho de cinema industrial no país, mas articula a mentalidade do cinema brasileiro com o debate de subdesenvolvimento. A compreensão dos problemas do cinema nacional passava pela tomada de consciência da forte dependência do produto importado e a falta de espaço pelos distribuidores, temas analisados por autores como os já citados Bernardet e Paulo Emilio, além de Ismail Xavier e Glauber Rocha. Esta posição foi fundamental para a articulação de novas maneiras de se fazer cinema no país.

Os cinemanovistas e os marginais tiveram consciência do mecanismo de situação dependente e como ele se estendia ao cinema, resolvendo se rebelar contra ele ou usá-lo a seu favor. Entendia-se o subdesenvolvimento do cinema como parte do subdesenvolvimento econômico e cultural, e a resposta destes cineastas seria dada pela autoralidade de uma nova expressão cinematográfica. O autor, aquele que deixa

sua marca pessoal nos filmes, deixaria a sua visão da realidade subdesenvolvida. Ao pensarem o cinema também como problema econômico, defendiam o cinema de autor como uma maneira de liberação; e as novas linguagens que propunham, contaminadas pelas estruturas do subdesenvolvimento, como uma luta de descolonização cultural.

A partir deste ponto, entramos então na seção que analisará mais propriamente a produção crítica e cinematográfica de Rogério Sganzerla, principal diretor do Cinema Marginal e tema do capítulo IV. Passando brevemente pela trajetória do cineasta, veremos como sua biografia se mistura com a própria história do cinema brasileiro, como precursor do movimento, e como testemunha das mudanças de conjuntura do país.

Diretor de carreira prolífica, Sganzerla iniciou na crítica cinematográfica e destilava em seus escritos algumas das principais teorias que colocaria em ação quando começasse a comandar as câmeras. Esta primeira etapa da carreira é o momento de juntar referências e preferências do cinema e da cultura brasileira, começado a deixar claro o caminho pelo qual ele pretendia seguir.

Veremos como sua carreira de crítico se baseia principalmente em dois assuntos: a posição do cinema brasileiro como estruturalmente subdesenvolvido e a defesa do que ele acreditava ser o cinema moderno. Para o primeiro, é possível trazer à tona as discussões em torno do Cinema Novo e de cineastas brasileiros que Sganzerla elogiava ou criticava por conta de suas propostas estéticas ou temáticas. O diretor de *O Bandido da Luz Vermelha* demonstra desde este momento uma aproximação com o que considerava um cinema subdesenvolvido. Por isso se abriga nas propostas do movimento de Glauber Rocha e se distancia dele no momento acredita que o baiano teria se “aburguesado”.

Assim, é a partir deste distanciamento que ele deixa manifestas as suas referências ao cinema moderno de nomes como Orson Welles, Jean-Luc Godard e Howard Hawks. Estes diretores, segundo ele, utilizavam muito bem os recursos da “câmera cínica” e do “cinema do corpo”, conceito que o próprio Sganzerla explicitará e defenderá ao longo de sua obra escrita.

Na última seção, procuraremos relacionar este corpo teórico e escrito de um crítico contumaz com seus produtos cinematográficos. O filme escolhido para isto é *O Bandido da Luz Vermelha*, estreia de Sganzerla por trás das câmeras, por ser o mais representativo de sua filmografia e por ter todas as teorias ainda frescas nas fitas. Adiantando elementos de seus próximos longas, *O Bandido* é repleto de referências e

citações, é um filme de incorporação do que o próprio diretor chama de “50 anos de mau cinema norte-americano”, deglutido e remontado de uma maneira que somente um autor subdesenvolvido poderia fazer. Além disso, como defesa do feio e do sujo nas telas, é um cinema agressivo, que frustra as expectativas do público, cujo imaginário estava recheado de experiências com o cinema de gênero importado.

Com este objetivo em mente, a dissertação foi escrita tendo como base diversas fontes bibliográficas. Para seus capítulos dois e três, usou-se como fonte primária os artigos de periódicos e livros técnicos de cientistas sociais, economistas e pensadores da sociedade e da cultura brasileira. As discussões aqui trazidas são provenientes da leitura e revisão de suas obras e de seus comentadores.

Já em relação ao capítulo final, dedicado à obra e ao pensamento de Rogério Sganzerla, a base da dissertação encontra-se na análise dos artigos escritos pelo diretor em sua carreira de crítico, seus filmes, suas participações em entrevistas de periódicos, revistas e jornais, além de análises de terceiros sobre seus filmes e uma revisão bibliográfica de obras voltadas ao estudo do cineasta e do Cinema Marginal.

Nesta trajetória, procura-se explicitar a radicalidade de uma obra teórica e cinematográfica criada no subdesenvolvimento e por ele influenciada. O autor, neste contexto, não pode deixar de contar sua realidade. E a realidade de Sganzerla foi influenciada pelo cenário econômico, político e social conturbado da década de 1960, um contexto concreto de desilusão, mas também marcado pelo debate anterior das ideias desenvolvimentistas e dependentistas.

2 – A semente de um pensamento

No esforço de se traçar uma linha coerente para a história do pensamento brasileiro, é essencial passar de uma maneira ou de outra pelos contextos nos quais este pensamento foi formulado. Procuraremos fazer uma aproximação inicial entre o contexto histórico e algumas das formulações e trabalhos seminais dos economistas e sociólogos que trouxeram a grande contribuição intelectual de formular teorias diretamente ligadas à realidade subdesenvolvida latino-americana, ou então por ela influenciadas, o que, por si só, já é um motivo de celebração, considerando o caráter vanguardista de uma formulação teórica surgida no Terceiro Mundo. Nas próximas seções, as ideias principais trazidas por cada um destes trabalhos serão mais bem desenvolvidas, uma vez que tenhamos a noção inicial de seu contexto de construção.

Não se trata aqui de buscar uma visão determinista ou totalmente dependente dos acontecimentos históricos, mas de localizar o trabalho dos intelectuais e formuladores de políticas públicas no tempo e no espaço, com o objetivo de compreender as suas características condicionantes. Mantemos, assim, a melhor tradição de Raúl Prebisch, que, em sua introdução ao texto seminal do pensamento oriundo das discussões da Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL) em 1949, argumentava que, “em matéria de economia, as ideologias costumam acompanhar os acontecimentos com atraso, ou então sobreviver a eles por demasiado tempo” (Prebisch, 2000, p. 71).

Procuraremos também seguir uma linha de raciocínio materialista histórica, a mesma que surgiria com maior força posteriormente nos debates da teoria da dependência em sua utilização da tradição marxista. Com isso, entende-se que partir das bases concretas da sociedade para só então chegar à sua essência seria um caminho mais correto, a partir do momento em que a análise de uma superestrutura ideológica só pode fazer sentido em contraposição à sua base material.

Tal método é introduzido por Karl Marx em uma tentativa de superação do idealismo clássico alemão e caracterizado pelo próprio como o fruto de sua revisão crítica da *Filosofia do Direito* de Friedrich Hegel¹. Assaltado por dúvidas e pela inquietação de que as relações jurídicas que estudava, além das instituições e formas do Estado, não poderiam ser explicadas por si mesmas, Marx passa a procurar

¹ Presente principalmente em *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel* (1843).

respostas na Economia Política. Argumenta então, com base em extensa pesquisa, que na produção social da própria existência, e independentemente de sua vontade, os indivíduos entram em relações de produção uns com os outros que correspondem a certo desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. Em outras palavras, há uma divisão social do trabalho, das forças produtivas e classes sociais correspondentes.

Estas constituem a estrutura econômica da sociedade, uma base para a superestrutura que é criada em resposta a ela, correspondente à vida jurídica, política, religiosa, artística e filosófica, ou, em outras palavras, às formas de consciência. Assim, chega-se à conclusão de que

o modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual; não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência (Marx, 2008, p. 47).

No entanto, para se compreender a totalidade do processo de desenvolvimento histórico em suas diversas facetas e características, a superestrutura não poderia ser tratada como um mero resultado da base material. Esta é condicionante das formas de consciência, mas, em um processo dialético, a superestrutura também daria os contornos à base material, influenciando uma na outra. A arte, por exemplo, tem sua própria lógica interna, mas a inovação do método materialista histórico é incluir a noção de que esta não é nunca independente das suas bases materiais. O mesmo pode ser dito do pensamento social e econômico brasileiro que pretendemos analisar.

Podemos concluir desta abordagem que a produção científica e artística que queremos tratar neste trabalho tem como condição determinante as forças produtivas ou a base material da sociedade em que estavam inseridas. Por este motivo é essencial compreender a conjuntura das tomadas de decisões e formulações dos intelectuais brasileiros do subdesenvolvimento e da dependência, procurando, ao traçar a lógica interna de seu pensamento e de sua ação política, reintegrá-la ao processo histórico (Borja, 2013, p. 22). Sendo assim, em um primeiro momento, o presente trabalho faz um breve recorte temporal dos fatos históricos do início do século XX até aproximadamente o final da década de 1960, e espacial, focando, é claro, na realidade brasileira.

Até os anos 1930, a economia brasileira ainda se apoiava basicamente na exportação de certos produtos tropicais, com especial menção ao café, produzidos em

latifúndios, com a grande maioria da população vivendo em áreas rurais e afastada da participação política. Além disso, por conta da própria estrutura herdada da sociedade colonial, as autoridades oligárquicas locais tinham enorme controle sobre governos estaduais e municipais e o Estado financiava-se quase exclusivamente na base de impostos arrecadados sobre o comércio exterior ou sobre o consumo de mercadorias importadas.

Neste quadro inicial, do crescimento de uma economia voltada exclusivamente “para fora” e com base nas exportações de produtos tropicais, enxerga-se ainda uma condição de dependência colonial na qual “a produção é determinada pela demanda dos centros hegemônicos” (Dos Santos, 1970, p. 232), enquanto o mercado interno é restrito, já que a renda é ao mesmo tempo originária e condicionada ao setor externo. Este panorama é vinculado ao quadro de divisão internacional do trabalho gerado e imposto pelo processo de desenvolvimento capitalista dos países centrais e a sua expansão aos países da periferia, aos quais cabia uma posição totalmente diferente e subordinada.

No final da década de 1920, o governo brasileiro passa a enfrentar um primeiro grande desafio a este modelo. O café, seu principal produto de exportação, enfrentava uma crise de superprodução simultânea à queda de seu preço no mercado internacional (cerca de dois terços, segundo Celso Furtado²). Havia então, além das condicionantes externas, uma crise interna que provinha da necessidade de financiar grandes estoques de café que não encontravam no mercado e, por fim, destruí-los por conta do alto custo de armazenamento. Atuação essencialmente influenciada pelos poderosos grupos de cafeicultores.

A decisão de comprar o café de seus produtores, no entanto, acabou sendo, segundo Furtado (1968), um primeiro impulso à industrialização. A moeda brasileira com o alto gasto estatal depreciava-se externamente, o que favorecia os grupos cafeeiros na manutenção do preço de seu produto em moeda local apesar da baixa internacional. No entanto, os grupos industriais internos também eram favorecidos, já que cresciam também os preços relativos das mercadorias importadas, o que criava condições favoráveis aos produtores nacionais destas mercadorias, sendo este o setor mais atrativo e lucrativo da economia interna naquele momento.

² “Análise do Caso do Brasil” em *Subdesenvolvimento e estagnação na América Latina*. Civilização Brasileira – 3ª edição, Rio de Janeiro, 1968.

É somente com a crise de 1929, a depressão econômica que se seguiu a ela e a Segunda Guerra Mundial que o período de integração da América Latina à já mencionada divisão internacional do trabalho parece começar a se encerrar. Segundo Celso Furtado (1968), com o abrupto constrangimento do comércio exterior e, conseqüentemente, das importações, caberia para um país subdesenvolvido, então, neste momento ou “a reversão dos fatores aplicados em atividades dependentes do setor exterior ao âmbito da economia pré-capitalista, na agricultura ou no artesanato” (p. 72) ou o caminho da industrialização.

Entramos aqui em uma das teses centrais de Maria da Conceição Tavares em *Auge e declínio do processo de substituição de importações no Brasil* (1964), a de que

a dinâmica do processo de desenvolvimento pela via de substituição de importações pode atribuir-se, em síntese, a uma série de respostas aos sucessivos desafios colocados pelo estrangulamento do setor externo, através dos quais a economia vai-se tornando quantitativamente menos dependente do exterior e mudando qualitativamente a natureza dessa dependência (p. 231).

Em outras palavras, como considerava Prebisch, foi a realidade que acabou tornando a industrialização impositiva para os países da América Latina (2000, p. 71), sendo menos o fruto de uma política deliberada e planejada pelo Estado do que o resultado de uma ação de proteção aos produtos próprios do setor exportador. É neste sentido que podemos considerar o crescimento do produto por habitante observado entre 1930 e 1960 como um caso típico de desenvolvimento por indução indireta de fatores externos, através da substituição das importações.

No imediato pós-guerra, no entanto, apesar de uma consciência pública já estabelecida em favor da industrialização e da substituição de importações começar a se impor cada vez mais na agenda nacional, Furtado argumenta que os interesses das novas indústrias ainda eram deixados de lado, com um grande peso ainda dado aos grupos ligados ao setor externo. As importações cresceram rapidamente com a valorização da moeda nacional – também como resposta ao próprio processo de substituição de importações, como veremos a seguir – e, preocupadas com uma dívida comercial externa que se acumulava e, principalmente, com a defesa do preço do café, as classes dirigentes optaram por um controle às importações.

Mais uma vez, como “consequência indireta e não prevista da política de defesa aos preços do café” (Furtado, 1968, p. 96) impunha-se uma proteção às indústrias ao proibir a importação de produtos “similares” aos produzidos internamente. Este seria um desenvolvimento, segundo Tavares (1964), voltado “para dentro”, já que se mantinha a demanda preexistente de importação³. Com a queda violenta destas e o consequente aumento do preço geral surge um estímulo para a produção interna.

É importante ressaltar que o processo de substituição de importação não tem como objetivo diminuir a quantidade da importação, já que esta é por si só imposta pelas restrições do setor externo ou indiretamente pelas escolhas das classes dirigentes. Na realidade, se assiste a uma mudança qualitativa das importações, já que “no lugar desses bens substituídos aparecem outros e à medida que o processo avança isso acarreta um aumento da demanda derivada por importações (de produtos intermediários e bens de capital)” (Tavares, 1964, p. 228). Isto de maneira nenhuma relaxa a vulnerabilidade externa, mas substitui uma parte do valor agregado que antes era gerado fora da economia nacional. Os itens de produção mais simples eram então reduzidos ou eliminados das importações, enquanto aqueles de substituição mais difícil ou de produção com alto nível de capital ou tecnologia tinham sua importação ampliada ou mantida.

O que fora possível adquirir com a industrialização foi uma modificação da composição da demanda produtiva, com um aumento da participação e do dinamismo da atividade interna, mas o processo impunha novas exigências, o que significaria que o setor externo continuaria determinante, desta vez pelo dinamismo que poderia trazer a partir das importações de equipamentos, bens intermediários e a possibilidade da poupança em moeda externa.

O que esta diferenciação nos traz é uma complexificação do dualismo da sociedade brasileira, a saber, a coexistência, defendida por diversos autores, de duas sociedades distintas: uma moderna e uma tradicional, ou, segundo Echavarría (1963), “a coexistência da mula e do avião”. Uma característica que não é peculiar do Brasil ou

³ Um dos claros padrões de consumo aqui se tem nas classes urbanas, subordinadas em seus gostos e hábitos culturais às nações centrais – ver Scharwz, Roberto (2001). “As ideias fora do lugar” in: *Ao Vencedor as Batatas*. Editora 34 – 1ª edição 1977. 11-31 – mas também se associa diretamente às importações necessárias para a produção interna, já mais bem desenvolvida após a primeira fase de industrialização.

dos países latino-americanos, mas que, no contexto de industrialização por substituição de importações, nos traz questões de fundo estrutural.

No caso específico brasileiro, Celso Furtado argumentava que havia um setor urbano subordinado aos países centrais europeus e que controlavam o poder intelectual das cidades; e uma classe de senhores de terra também ligados ao poder, principalmente se tomarmos em conta a população predominantemente rural até os anos 1930, com maior controle dos meios de produção.

As transformações da estrutura produtiva trazidas pelo processo de industrialização foram, no entanto, circunscritas somente ao setor industrial e urbano, “sem modificar de modo sensível a condição do setor primário, inclusive as atividades tradicionais de exportação” (Tavares, 1964, p. 224), o que significa que a base exportadora continuaria pouco dinâmica. Ao setor mais tradicional, caberia seu mesmo papel de até então, de manter a participação do setor externo da economia e o poder político por meio dos senhores de terras, pelo menos até o momento em que urbanização se fizesse mais presente e os trabalhadores rurais mudaram-se para a cidade com a grande chance de avançar no nível social, saindo da condição de servo rural. Este processo amplia o dualismo do mercado de trabalho e a lacuna entre os setores modernos e tradicionais.

Considerando o processo de industrialização como uma resposta espontânea às restrições internacionais, não foi preparada a infraestrutura das modificações impostas pelo novo dinamismo do mercado interno. Isto significou um agravamento das disparidades entre as diversas regiões brasileiras e a concentração geográfica das atividades industriais, seus benefícios do aumento de produtividade e seu lucro. Assim como a concentração de investimentos, como vimos, em bens não essenciais, já que os obstáculos às importações eram maiores nestes produtos.

Importantes mudanças estruturais foram vistas na vida social do país, como a crescente urbanização, o deslocamento da atividade política para as cidades e a entrada de uma parcela significativa da população na vida político-eleitoral com a diminuição da taxa de analfabetismo. No entanto, não houve uma adequada correspondência no quadro das instituições políticas.

O próprio crescimento da indústria deu-se sem conflito direto com a agricultura, então a urbanização foi muito maior em número de pessoas do que em geração de emprego (Furtado, 1968, p. 57), fazendo crescer com ela, por exemplo, a concentração de renda. Dentro da própria insurgente classe média, formada principalmente por

empregados de serviços, de salários médios e altos, que trabalhavam em organizações estatais, nos bancos, nos escritórios de empresas industriais e comerciais e nas várias formas de serviços que se concentravam nas grandes cidades, havia uma enorme disparidade entre o extrato mais alto e o mais baixo, o que gerava uma permanente insatisfação deste último e nenhum senso de pertencimento a uma noção de comunidade ou burguesia urbana. Esta massa urbana era heterogênea e não dispunha de nenhum meio para traduzir suas aspirações em ação política. Isto porque a classe de dirigentes industriais não era organizada e a liderança ligada aos interesses tradicionais continuava a controlar grandes centros de poder e preservar sua força política⁴.

A análise deste quadro histórico fez Celso Furtado argumentar que

O cerne do problema está nas relações estruturais que delimitam o campo dentro do qual as decisões relevantes são tomadas. É neste sentido que se pode atribuir ao problema da estagnação latino-americana um caráter estrutural. (Furtado, 1968, p. 89).

Por si só, estas peculiaridades do processo de desenvolvimento no caso brasileiro já apontam para um processo diferente do modelo histórico criado pelos países centrais e argumenta pela invalidade das generalizações teóricas. Por conta do grande interesse no desenvolvimento dos países centrais e por serem estes um polo central da formulação da cultura, as teorias que dispúnhamos até então eram insuficientes para refletir sobre os casos dos países subdesenvolvidos ou cujo desenvolvimento estaria diretamente associado ou constrangido pela sua inserção no cenário global. As teorias refletiriam aquele mundo apenas de forma parcial. E os cientistas sociais, economistas e intelectuais latino-americanos não seriam capazes de apreender a sua realidade “se importarem estereótipos estéreis das metrópoles, que

⁴ Celso Furtado coloca como grande razão para isto a manutenção de um marco institucional eleitoral que dava grande peso ao Senado e ao voto de regiões cujo poder das oligarquias rurais era grande e incontestável. Argumenta também que o chefe do Poder Executivo, eleito pelo voto majoritário tanto urbano quanto rural, deveria entrar necessariamente em conflito com o Congresso, sobre o qual exerce um estrito controle a classe dirigente tradicional. Isto levaria à alternativa de trair seu programa ou uma buscar uma saída não convencional para o impasse. Como saída não convencional, Furtado cita um suicídio, uma renúncia e um golpe violento no período de pouco mais de uma década.

não correspondem à sua realidade econômica de satélites e não respondem a suas necessidades de liberação política” (Frank, 1966, *op. cit*). Assim, com o objetivo de mudar a realidade, seria necessário primeiro compreendê-la.

É então desta discrepância entre a história econômica e social, entre a realidade que viviam e as ideias que consumiam que surge um esforço intelectual de construir uma contrapartida ideológica, uma versão latino-americana do desenvolvimento. Tal visão cairia como uma luva também nos projetos políticos, visto que “os países subdesenvolvidos mereciam uma formulação teórica independente ou pelos menos adaptada, porque em aspectos relevantes funcionavam de forma diferente dos desenvolvidos” (Bielchowsky, 2000, p. 25).

Assim forma-se a Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL) em 1948, como quadro das Nações Unidas, e cujos grandes marcos foram o lançamento do *Estudo econômico da América Latina, 1949* e a introdução à sua publicação, assinada por Raúl Prebisch e intitulada *O desenvolvimento econômico da América Latina e alguns de seus problemas principais*.

O surgimento da escola de pensamento cepalina, tida como estruturalista, se deu por razões práticas, com vistas a compreender as distorções econômicas que atingiam os países latino-americanos, principalmente depois da breve experiência de industrialização. Os autores da época “se depararam com os limites teóricos e metodológicos da ciência econômica convencional, com seu falso sentido de universalidade, abstrata, a-histórica, e moldados no contexto econômico e social dos países ricos e industrializados” (Dias, 2012, p. 18). Novamente aqui, voltamos a Prebisch ao argumentar que as ideologias acompanham a realidade econômica, e não seria a realidade a ser modificada para corresponder às premissas teóricas dos países centrais.

Os principais representantes do pensamento cepalino seriam os já citados Raul Prebisch, Maria da Conceição Tavares e Celso Furtado, além de Aníbal Pinto e Oswaldo Sunkel. A veia estruturalista de suas formulações teóricas será desenvolvida nas próximas seções, mas é importante assinalar a contribuição histórica destes autores ao superar a teoria econômica convencional com o propósito de construir novas teorias e metodologias, capazes de se adequarem às dinâmicas periféricas, e não atuarem como “espelhos atrofiados” das economias industrializadas (Dias, 2012, p. 19). Ainda que muito circunscritas ao âmbito econômico e voltadas principalmente para a prática de políticas públicas, como o planejamento estatal, suas contribuições foram também

levadas para além das terras latino-americanas e têm seu espaço na galeria global de interpretações econômicas.

Na segunda metade dos anos 1950, o Brasil e a região enfrentavam um crescimento persistente, mas ainda uma instabilidade macroeconômica, uma urbanização consequência da industrialização que trazia uma enorme concentração de renda e, no último ano da década, a Revolução Cubana forçou uma tomada de posição dos Estados Unidos na América Latina como luta contra o comunismo. Desafios como esses impunham aos cepalinos a inclusão de contribuições de natureza sociológica em seus estudos, ou, em outras palavras, uma teoria mais profunda de compreensão do Brasil.

Como fórum de discussão, a CEPAL começou a se movimentar mais na discussão de ideias relacionadas não só à insuficiência do processo de substituição de importações, mas da industrialização que seguia seu curso sem incorporar grande parte da população, a vulnerabilidade externa e a persistência da dependência, processos que obstruíam o desenvolvimento.

Este processo teve também como marco o golpe militar no Brasil de 1964 e os vários regimes ditatoriais impostos nos países da América Latina⁵. A então radicalização dos polos de esquerda e direita como consequência da revolução Cubana e a mudança de mentalidade militar deslocando o eixo de questões como o desenvolvimento para o tópico da segurança nacional contribuíram consideravelmente para o início da queda dos teóricos cepalinos e para a chegada de uma nova escola de pensamento, que surgiria mais preocupada com o rigor acadêmico de seus trabalhos.

Os chamados intelectuais da Escola Paulista de Sociologia, surgidos como um grupo de intelectuais no final de década de 1950 a partir de um estudo sistemático sobre *O Capital*, de Karl Marx, tomaria este lugar. O grupo, que falava “em nome da ciência”, aproveitou o ressentimento dos intelectuais de esquerda com o golpe militar e com as saídas ou justificativas trazidas pelo pensamento estruturalista da CEPAL e começou a colocar em jogo a teoria da dependência.

O grande marco do pensamento dependente seria o lançamento de *Dependência e Desenvolvimento na América Latina*, em 1967, de Fernando Henrique Cardoso e Enzo Faletto. Neste momento, um grupo de intelectuais latino-americanos já

⁵ Para uma análise do golpe a partir da visão cepalina, ver Furtado, Celso (1991). *Os ares do mundo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

se juntava, exilado pelos regimes militares, em Santiago do Chile, e trabalhava em torno de discussões que moldariam o pensamento latino-americano.

2.1 – O estruturalismo cepalino e a ideia de subdesenvolvimento

Assaltados pela inquietação trazida pelas discrepâncias que observavam entre a sua realidade histórica e a base teórica em que foram formados, os economistas latino-americanos partiram para uma nova empreitada. A formação de uma teoria ou, ao menos, de formulações que poderiam ser aplicadas à prática dos países subdesenvolvidos, era de extrema importância para o momento em que se situavam. A industrialização havia chegado e o mercado interno crescia e se dinamizava, mas o desenvolvimento e a modernização não seguiam como era de se esperar, segundo os modelos econômicos hegemônicos.

Até então, as teorias econômicas preocupadas com o desenvolvimento tinham unicamente o objetivo de apreender e demonstrar quais seriam as variáveis econômicas e não econômicas que podem determinar a taxa de crescimento, expansão e produção de uma economia em diferentes intensidades. Certos trabalhos dos economistas de países centrais procuravam criar grandes modelos de crescimento econômico baseados em etapas básicas de durações variáveis⁶, mas

basta, porém, uma pequena familiarização com a história para saber que o subdesenvolvimento não é original nem tradicional, e que nem o passado nem o presente dos países subdesenvolvidos se parecem em qualquer aspecto importante com o passado dos países hoje desenvolvidos. Os países atualmente desenvolvidos nunca foram subdesenvolvidos, embora possam ter sido não-desenvolvidos. (FRANK, 1973, p. 26)

Por trás destes modelos havia também uma ideia central para o liberalismo econômico internacional, cuja principal ideia legitimadora localizava-se na teoria das vantagens comparativas. Segundo a teoria das vantagens comparativas, nascida no início do século XIX com o economista inglês David Ricardo, a especialização em

⁶ A principal coletânea dessas ideias pode ser traçada ao *The Stages of Economic Growth*, de Walt Whitman Rostow, de 1960.

setores produtivos nos quais os países têm vantagem seria benéfica para o comércio internacional e para o crescimento dos países envolvidos nesta integração em níveis de salário, produtividade e técnica. E esta vantagem não se dá apenas em relação ao custo de produção, mas na sua razão de produtividade, por isso se difere da teoria das vantagens absolutas.

Em última instância, segundo estas ideias, como a revolução industrial e capitalista seria em etapas pré-definidas e o comércio internacional traria invariavelmente, a partir da especialização em setores com vantagens comparativas, o desenvolvimento, os países subdesenvolvidos não estariam ainda em um processo de crescimento econômico por sua própria culpa – ou incompetência.

No entanto, o que os economistas latino-americanos viam em sua realidade não se aplicava necessariamente a estes pressupostos teóricos. No seio das discussões da CEPAL, atores importantes como Raúl Prebisch e Celso Furtado passaram a criticar não só a teoria das vantagens comparativas, mas também toda a noção anterior de desenvolvimento econômico, argumentando que este possui uma clara dimensão histórica, impossível de ser deixada de lado em qualquer análise.

2.1.1 – O estruturalismo cepalino

Como vimos anteriormente, a Comissão Econômica para a América Latina foi criada em 1948 como um órgão regional dentro da Organização das Nações Unidas com o objetivo de pensar especificamente a economia dos países latino-americanos e construir propostas concretas para a atuação política e econômica naquelas sociedades.

Os atores que faziam parte dessas discussões passaram a esboçar uma crítica à lei das vantagens comparativas e à noção de desenvolvimento, inaugurando uma agenda de reflexão e investigação que “compunha-se essencialmente do diagnóstico da profunda transição que se observava nas economias subdesenvolvidas latino-americanas” (Bielchowsky, 2000, p. 20). Esta transição se tratava da mudança de um modelo de crescimento unicamente primário-exportador, “para fora”, para um modelo urbano-industrial, voltado “para dentro”.

Certamente esta agenda de reflexão, considerando seu caráter inovador e sua persistência no tempo, não seria completamente homogênea ou coesa. No entanto, em seu balanço sobre as cinco décadas de pensamento na CEPAL, Ricardo Bielchowsky (2000) enxerga quatro traços analíticos comuns a todo o pensamento cepalino: o enfoque histórico-estruturalista; a análise da inserção internacional das economias latino-americanas; a análise dos condicionantes estruturais internos; e, por último, a análise das necessidades e possibilidades da ação estatal.

O primeiro traço diz respeito principalmente ao modelo analítico, ou à metodologia histórico-estruturalista dos estudos cepalinos. Este enfoque é essencialmente orientado pela compreensão e apreensão das relações históricas e comparativas, prestando-se mais ao método indutivo, partindo da conclusão de que “as estruturas subdesenvolvidas da periferia latino-americana condicionam – mais que determinam – comportamentos específicos, de trajetórias *a priori* desconhecidas” (Bielchowsky, 2000, p. 21), e, por isso, elas devem ser estudadas especificamente para incorporar especificidades e peculiaridades históricas e regionais.

Como podemos observar, o método estruturalista é uma reação direta à negação das teorias centrais, já que os problemas econômicos específicos dos países latino-americanos eram vistos como resultado de suas estruturas produtivas, institucionais e políticas. Tendo sido estas transplantadas de certa maneira dos países europeus a partir do processo de colonização, seria preciso incluir na interpretação as dimensões específicas dos países subdesenvolvidos, adicionando parâmetros não econômicos como matriz estrutural para os modelos macroeconômicos. Alguns dos elementos estruturais que caracterizam a formação da economia nacional brasileira, por exemplo, foram a dependência à demanda externa e o próprio dualismo da sociedade. Basicamente, a ideia geral era: *se o desenvolvimento é um processo que condiciona mudanças econômicas, sociais e políticas, por que estudá-lo seria diferente?*

É interessante adicionar neste ponto que, apesar da inserção de fatores e parâmetros não econômicos nos estudos estruturalistas cepalinos, estes não deixavam de ser, em última instância, econômicos. Parte disto vem do próprio enfoque materialista de algumas das análises, como o próprio Celso Furtado argumentando que o fato de aspectos econômicos serem mais estudados e conhecidos é uma confirmação da tese geral de que, no processo de desenvolvimento social, aos fatores econômicos cabe, quase sempre, papel predominante (Furtado, 1964, p. 77). A preocupação com questões sociológicas e contribuições para uma mais profunda compreensão das

estruturas sociais brasileiras seria um dos pontos importantes no surgimento das autocríticas e construção de novas teorias posteriormente.

O segundo ponto enumerado por Bielchowsky, a análise da inserção internacional das economias latino-americanas, traz duas discussões complementares que permeavam os debates de então. A primeira, em relação à teoria do imperialismo, e a segunda, relativa à crítica da teoria de vantagens comparativas, que ficou conhecida como teoria da deterioração dos termos de troca.

A teoria do imperialismo, trazida de estudos de base marxista do início do século XX, enxergava o subdesenvolvimento como resultado da ação imperialista das grandes potências. Neste debate, passa a ser utilizada com frequência a diferenciação conceitual entre centro e periferia; o primeiro como conceito para caracterizar os países desenvolvidos ou cujo desenvolvimento se deu em uma fase inicial, enquanto o segundo caracterizaria, entre outros, os países latino-americanos, subdesenvolvidos e condicionados pelo desenvolvimento dos primeiros.

A primeira fase do desenvolvimento industrial dos países europeus, que foi caracterizada por um aumento substancial da indústria de bens de capital no total da produção industrial, foi seguida por um “desequilíbrio fundamental entre a capacidade de produção de bens de capital e a possibilidade de absorção dos mesmos” (Furtado, 2000, p. 248). Assim, no próprio processo de desenvolvimento do capitalismo em sua segunda fase do desenvolvimento industrial, coube a expansão para o mercado internacional. É esta ideia que traz o argumento de que o subdesenvolvimento não é uma fase ou fruto da incompetência dos países periféricos, é um resultado do próprio desenvolvimento do capitalismo.

O que surge como consequência da crítica imperialista é a teoria da deterioração dos termos de troca, contrapartida direta da lei de vantagens comparativas. Prebisch foi um dos primeiros a perceber e a desenvolver a noção de que a divisão internacional do trabalho e a especialização produtiva traziam consequências nefastas para os países da periferia com uma má distribuição dos benefícios desta divisão.

Havia, no fundo, uma grande desvantagem da dinâmica de especialização em bens primários, pois, com o foco em atividades de baixa produtividade e cuja demanda tinha alta elasticidade no mercado mundial, a periferia era impedida de reter os frutos do seu progresso técnico. As técnicas produtivas, nestes países,

difundiam-se de maneira muito mais lenta, concentravam-se basicamente nos setores agroexportadores, formando verdadeiras

ilhas de produtividade no meio de um deserto tecnológico, além de seus ganhos beneficiarem apenas uma pequena parcela da população. (Dias, 2012, p. 22).

Os frutos do progresso tecnológico, essenciais para alavancar um desenvolvimento econômico autônomo e para a diversificação das estruturas produtivas, não eram equitativamente distribuídos, gerando para a periferia uma grande perda em termos de preços relativos ao longo dos anos, se compararmos a proporção de preços entre produtos primários, exportados pelos países periféricos, e os manufaturados, produzidos nos países centrais. Por si só, esta tendência contraria a teoria das vantagens comparativas que deu a base para a divisão internacional do trabalho.

Além disso, os produtos primários seguiam uma tendência de depreciação de seu preço relativamente aos produtos industriais por conta de um caráter cíclico do capitalismo. Nas economias centrais industrializadas há uma contínua disparidade entre a demanda e a oferta de produtos industriais, o que gera reações também nos países periféricos. No entanto, nos períodos de alta dos preços dos produtos primários, o ganho não seria suficiente para repor as perdas geradas nos períodos de baixa. Isso acontece porque a pressão política dos trabalhadores dos países centrais e os monopólios industriais e empresariais impediam uma maior queda dos produtos industriais. Enquanto, na periferia, não havia organização trabalhista das populações do campo para manter os preços dos produtos primários, então os salários eram contraídos e os preços também (Prebisch, 2000).

Passamos, assim, para os dois últimos traços do pensamento cepalino enunciados anteriormente, a análise dos condicionantes estruturais internos e a análise das necessidades e possibilidades da ação estatal.

As mudanças sociais trazidas pela revolução industrial dos anos 1930 e, mais tardiamente, no pós-Segunda Guerra Mundial, frutos de uma industrialização espontânea (Furtado, 1968), provocaram o surgimento de novos extratos sociais urbanos, como uma classe média nos moldes burgueses, burocrática e moderna, ligada à insurgente atividade industrial, uma classe trabalhadora urbana, além de uma nova classe dirigente e uma nova burocracia pública, ligadas ambas às cidades.

Apesar da grande influência ainda retida pelas oligarquias rurais, não era mais possível enxergar a sociedade brasileira como uma organização dualista simples, ainda

que todo o processo estivesse sendo feito em bases estruturais subdesenvolvidas. A base econômica era especializada “em poucas atividades de exportação, com baixo grau de diversificação e com complementaridade intersetorial e integração vertical extremamente reduzidas” (Bielchowsky, 2000, p. 32). Havia uma crônica incapacidade de poupança interna que limitava a acumulação de capital e o crescimento, e, enquanto o setor público vivia dependente de uma estrutura fiscal obsoleta, o setor privado era obrigado a importar.

Os intelectuais ligados à CEPAL, reformistas de esquerda que enxergavam as restrições de um desenvolvimento capitalista fortemente ligado ao setor externo e aos constrangimentos impostos pelos interesses dos países centrais, presumiam que a revolução industrial em prol do desenvolvimento deveria colocar os empresários industriais, pertencentes a esta nova classe média, em um papel chave de liderança.

A inversão de um modelo de desenvolvimento “para fora” em direção a um modelo “para dentro”, com a industrialização, requeria a negação do etapismo econômico e um nacionalismo que transferiria o centro de decisão para dentro do país, tratando a industrialização como estratégia nacional. Depois das revoluções capitalista e industrial, o Brasil aguardava uma revolução nacional que daria origem ao Estado-nação moderno, a partir da associação dos empresários detentores do capital e da capacidade de inovação, da burocracia pública e privada, detentora de conhecimento técnico, e dos trabalhadores, ou seja, uma coalizão pública em torno de um projeto de nação (Bresser-Pereira, 2005, p. 211).

A estratégia nacional de industrialização permitiria a transferência da mão de obra de setores pouco produtivos para o setor industrial, bem como um aumento da produtividade e da renda média dos trabalhadores, já que estes estariam essencialmente ligados a uma atividade mais produtiva e com preços agregados maiores. Não se negava as distorções que seriam causadas ou agravadas pela própria industrialização, como o aumento da necessidade de outros tipos de importação; o reduzido mercado consumidor; ou mesmo o baixo nível de poupança dos países periféricos – já que o setor externo condicionava toda a produção e seu lucro era ou revertido neste setor pouco produtivo ou mandado para fora.

São estas distorções e limitações que trariam para os cepalinos a necessidade urgente da presença do Estado para coordenação e racionalização de todo o processo de desenvolvimento industrial, seja por meio da intervenção direta ou indireta. E, dada a existência e persistência do imperialismo, “seria impossível a esses países se desenvolverem sem que sua revolução capitalista se completasse pela revolução

nacional” (Bresser-Pereira, 2005, p. 208), que, como vimos, daria formação ao Estado nacional, um Estado maduro para proteger a indústria nacional da concorrência estrangeira a partir do planejamento e da estratégia.

Assim, com o entendimento destas características estruturais da sociedade brasileira, uma política de desenvolvimento poderia ser gerida, já que esta só pode existir em uma sociedade que haja tomado plena consciência de seus problemas (Furtado, 1968).

Podemos concluir esta seção com uma definição de Bresser-Pereira, que argumenta que o desenvolvimento para a CEPAL, no âmbito dos países latino-americanos, seria

o processo de acumulação de capital, incorporação de progresso técnico e elevação dos padrões de vida da população de um país, que se inicia com uma revolução capitalista e nacional; é o processo de crescimento sustentado da renda dos habitantes de um país sob a liderança estratégica do Estado nacional e tendo como principais atores os empresários nacionais. O desenvolvimento é nacional porque se realiza nos quadros de cada Estado nacional, sob a égide de instituições definidas e garantidas pelo Estado (Bresser-Pereira, 2005, p. 213).

2.1.2 – Celso Furtado e sua análise do subdesenvolvimento

Qualquer análise do lugar da teoria estruturalista cepalina na história do pensamento brasileiro não ficaria completa sem passarmos pela figura de Celso Furtado. O economista paraibano formou-se em direito na Universidade Federal do Rio de Janeiro, concluiu seu doutorado em economia na Universidade de Sorbonne em Paris em 1948, ano da formação da CEPAL e, no ano seguinte, passou a integrar o órgão recém-criado sob a direção de Raúl Prebisch.

Além de sua importância como economista, Celso Furtado tinha uma imensa preocupação com a prática de suas ideias. Ocupou cargos no BNDES e na SUDENE (Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste) durante a década de 1950, sendo também apontado como Ministro da Cultura do governo José Sarney logo ao fim do

período da Ditadura Militar, regime pelo qual foi perseguido, tendo que se exilar, entre outros países, no Chile, junto com diversos intelectuais latino-americanos.

Seguindo a linha dos intelectuais preocupados em construir formulações teóricas que pudessem fazer sentido para a realidade em que viviam, Furtado tem desde o início de sua carreira acadêmica uma preocupação de condicionar sua teoria socialmente, sem se pretender generalista. Para isso, tentar buscar como recurso para a criação de suas ideias conceitos em fontes ecléticas e díspares, como os neoclássicos, os keynesianos e os marxistas.

Como resultado desta visão de mundo, sua principal intenção não seria de utilizar os resultados, mas de generalizar o método, “dado que somente ele poderia ser aplicado a distintas realidades e situações concretas” (Borja, 2013, p. 35). É neste sentido que ele entra também em uma linha de análise estruturalista, visto que seu método buscava captar, a partir das dimensões históricas, a constituição das estruturas internas e externas que condicionavam o desenvolvimento dos países subdesenvolvidos. O trabalho onde deixa mais clara esta análise de interpretação é a *Formação Econômica do Brasil*, publicado em 1959 e talvez seu maior trabalho até hoje.

Publicado enquanto ocupava o cargo de diretor do BNDES do governo Juscelino Kubitschek, a obra de Furtado procura descrever a evolução da economia brasileira a partir de uma análise das estruturas produtivas de cada período histórico do Brasil. Naquele momento, o autor estava posto diante de um cenário promissor, com novas perspectivas e projetos para a nação, caminhando no sentido da industrialização com um papel ativo do Estado.

O governo do então presidente JK seria um bom exemplo de como as teorias cepalinas, na linha das quais Celso Furtado se incluiu, poderiam ter influência prática na política econômica latino-americana. As teorias estruturalistas desenvolvimentistas e o projeto nacional-desenvolvimentista que preconizava a participação do Estado como órgão de planejamento e estratégia frente ao processo de industrialização havia encontrado um terreno fértil no Brasil naquele momento.

Para os fins do presente estudo, dedicaremos este espaço para a discussão de dois textos importantes da bibliografia de Celso Furtado, a saber, *Desenvolvimento e subdesenvolvimento*, publicado originalmente em 1961, e *Subdesenvolvimento e estagnação na América Latina*, de 1966. Acreditamos que estes dois trabalhos resumem e expandem o debate sobre a noção de subdesenvolvimento trazido até aqui. Além disso, o espaço de cinco anos entre as obras permite-nos uma comparação entre os

escritos de Furtado em dois momentos diferentes para o autor e para o Brasil que ele procurava estudar.

Já no início de *Desenvolvimento e subdesenvolvimento*, é possível perceber a tentativa de Furtado de estabelecer uma análise histórico-estruturalista a partir da preocupação em se estabelecer no tempo as características principais das economias pré-industriais e industriais e como se deu a expansão das economias industriais para a América Latina, gerando então as estruturas subdesenvolvidas.

O autor argumenta que nas economias pré-industriais, o lucro era uma apropriação direta de bens e serviços que se encontravam disponíveis para a coletividade, enquanto, na passagem para as economias industriais, este se incorpora ao preço da venda do produto, passando do produtor ao comerciante, existindo assim somente quando vendido ao consumidor final como a contrapartida de uma operação de produção. Por este motivo os custos de produção passam a ocupar o centro das preocupações dos industriais e a técnica, fator sempre trazido por Celso Furtado às suas análises, é de essencial importância.

Desta maneira, o avanço da ciência recebeu um grande impulso na fase de virada para as economias industriais, com especial atenção à aplicação dos princípios científicos às técnicas de produção, sendo estas incorporadas ao processo produtivo à medida que as condições econômicas justificavam esta incorporação. A passagem por este contexto histórico serve para evidenciar a “íntima interdependência existente entre a evolução da tecnologia nos países industrializados e as condições históricas de seu desenvolvimento econômico” (Furtado, 2000, p. 251) e, para, de maneira geral, argumentar que derivar um modelo abstrato do mecanismo único destas economias seria uma empreitada inválida.

Este núcleo industrial, que corresponde à Europa nos séculos XVIII e XIX, começou a ser exercido em três diferentes direções por conta de sua necessidade de expansão. A primeira, dentro da própria Europa, a partir da desorganização da economia artesanal e pré-capitalista cujas divisões políticas e instituições, cristalizadas na etapa mercantilista anterior, ainda persistiam em certas regiões.

Em segundo lugar, em um deslocamento além das fronteiras europeias, mas para terras desocupadas e de características similares às da Europa. É o caso de Austrália, Estados Unidos, Canadá, que inicialmente seriam “simples prolongamentos da economia industrial europeia”, um lugar para onde os europeus “levavam as técnicas e os hábitos de consumo da Europa e, ao encontrarem maior abundância de recursos

naturais, alcançavam rapidamente níveis de produtividade e renda bastante altos” (Furtado, 2000, p. 252).

A terceira direção da expansão seria aquela que nos diz respeito. Esta se daria em direção à América Latina, região já ocupada, onde existia uma sociedade de natureza pré-capitalista e a criação de estruturas híbridas, o que, segundo Furtado, teria dado início ao fenômeno do subdesenvolvimento contemporâneo. A expansão capitalista das nações centrais entrou em choque direto com uma estrutura arcaica, cuja renda era gerada de uma maneira não vinculada à região onde estava localizada a empresa. Esta estrutura econômica híbrida é o motivo para não ter havido uma propagação, na mesma escala, do sistema capitalista de produção industrial e a razão para Furtado acreditar que “o subdesenvolvimento é, portanto, um processo histórico autônomo, e não uma etapa pela qual tenham, necessariamente, passado as economias que já alcançaram grau superior de desenvolvimento” (Furtado, 2000, p. 253), ou “um processo particular, resultante da penetração de empresas capitalistas modernas em estruturas arcaicas” (Furtado, 2000, p. 261).

Nesta abordagem, a característica original e principal do subdesenvolvimento é o processo próprio de expansão do sistema capitalista global para as regiões periféricas. Ele é fruto de um dualismo estrutural em determinadas condições históricas que coloca em oposição o capitalismo industrial em expansão e a economia arcaica local. Estas condições significam um entrave para o desenvolvimento das nações cujas estruturas econômicas e formas de relação social ainda não são correspondentes às condições das nações centrais.

De maneira a complicar esta análise, o crescimento monetário advindo da introdução de uma nova economia industrial capitalista – financiada, é bom lembrar, pelo setor agrário exportador – gera significativas mudanças nos padrões de consumo a partir da penetração de artigos manufaturados dos países centrais. Forma-se, então, primeiramente, a procura de manufaturas a serem importadas, sendo este o fator mais dinâmico do mercado nacional.

Em momentos de diminuição de importações ou constrangimentos externos, como vimos na primeira seção deste capítulo, o núcleo industrial, criado com base na procura preexistente das manufaturas importadas, procura saciar esta parcela do mercado com indústrias ligeiras e artigos de consumo geral, como tecidos e alimentos elaborados, mais fáceis de serem substituídos. A maior preocupação deste industrial seria a de apresentar um artigo que fosse similar ao importado, adotando, assim, métodos e técnicas de produção que o fizessem competir em pé de igualdade com o

estrangeiro. Isto leva Furtado a argumentar que as inovações tecnológicas mais vantajosas não seriam aquelas que, como analisado pelo autor no caso dos primeiros impulsos à economia industrial, levam a uma transformação mais rápida da estrutura e dos fatores produtivos, gerando empregos, maior produtividade e maior nível de renda; mas, sim, as que permitem aproximar-se da estrutura de custos e preços dos países exportadores de manufaturas (Furtado, 2000, p. 261).

A sociedade brasileira alcança assim uma etapa superior do subdesenvolvimento, um tipo de estrutura econômica mais complexa do que a simples coexistência de resquícios de um sistema pré-capitalista com as empresas estrangeiras. Dentro desta estrutura econômica passam a existir três setores: um ligado às atividades de subsistência, cujo fluxo monetário é reduzido; o segundo com atividades ligadas ao comércio exterior e à exportação; e o terceiro, que se prende ao mercado interno de produtos manufaturados de consumo geral. Este seria o caso mais complexo, segundo Celso Furtado, com o terceiro setor desenvolvendo-se por meio de um processo de substituição das importações.

Nesta etapa, pode haver também, por conta da primeira onda de expansão industrial, a diversificação do núcleo industrial, onde este fica capacitado a produzir parte dos equipamentos requeridos pela expansão de sua capacidade produzida. Se o sistema chega à possibilidade de produzir parte dos bens de capital que necessita para a sua capacidade produtiva, o processo de crescimento pode ser mais prolongado, como foi em certos momentos o caso do Brasil.

No entanto, o elemento dinâmico deste processo continua sendo a procura preexistente, formada, principalmente, pela indução externa dos padrões consumo, e não as inovações introduzidas nos processos produtivos, que, como vimos, ocorre nas economias industriais desenvolvidas e estanca o processo de desenvolvimento das nações subdesenvolvidas. Este processo é o que Furtado chama de dependência tecnológica.

Estando o produto manufaturado local em concorrência direta com o importado, de melhor qualidade, e incorporando o produtor nacional técnicas de permanente avanço quase exclusivamente desenvolvidas nos países centrais, “criavam-se obstáculos à difusão das técnicas ligadas aos processos produtivos” (Furtado, 1991, p. 35).

Também em *Subdesenvolvimento e estagnação na América Latina*, Furtado coloca como seu principal objetivo a tentativa de “captar o problema do

subdesenvolvimento como uma realidade histórica, decorrente da propagação da técnica moderna no processo de constituição de uma economia de escala mundial” (Furtado, 1968, p. 3). Esta realidade histórica foi nada menos do que a transplantação de instituições políticas e sociais da Europa para a América Latina, criando a noção de uma economia latino-americana que é, desde o começo, como uma fronteira da economia europeia – e, naquele momento em que Furtado escrevia, da europeia-norte americana.

Para o autor, inicialmente, o desenvolvimento voltado “para fora” encontrou sucesso e explicação em uma série de fatores presentes no sistema econômico de tipo pré-capitalista: a existência de uma classe com orientação para criação de novas linhas de exportação e produção como forma de defender ou aumentar seu prestígio e influência; e na existência de uma organização política suficientemente articulada para servir de instrumento ao grupo dirigente (Furtado, 1968, p. 55).

É neste quadro que o autor inclui como característica da organização social da América Latina o dualismo que contrapunha e misturava dois grupos de interesses distintos, mas não conflitantes: os senhores da terra, ligados ao poder central por meio do *favor*⁷ e que têm o controle dos meios de produção; e o setor urbano cuja riqueza derivava do comércio e de atividades urbanas.

A partir da inserção deste quadro estrutural da sociedade brasileira, Furtado deixa mais claro o seu pessimismo com a situação. Escrito no exílio, já após alguns anos de Regime Militar no país, o próprio título do trabalho deixa transparecer, com a palavra *estagnação*, a visão do autor. Para ele, o desenvolvimento encontrado no início do século XX foi suficiente para transformar parte destas estruturas coloniais, como vimos com o surgimento de uma classe média urbana, mas foi ainda incapaz de criar sistemas autônomos, capazes de se autogerir, fazendo o Brasil continuar em sua condição de periferia na divisão internacional.

⁷ Roberto Schwarz argumenta que o favor é a nossa mediação quase universal. É ele que envolve e faz reproduzir a classe do “homem livre”, que dependia materialmente, direta ou indiretamente, do favor de um grande proprietário e é entre estas duas classes que ocorre a vida intelectual e ideológica. O favor é também estritamente oposto às ideias liberais de “autonomia da pessoa, universalidade da lei, cultura desinteressada, remuneração objetiva, ética do trabalho” (Schwarz, 1977).

Ao trazer novamente a questão da técnica, o autor comenta que nas economias subdesenvolvidas, a forma como esta penetra na estrutura produtiva cria problemas com amplas projeções no plano social, ampliando a instabilidade social e agravando os antagonismos estruturais desta sociedade já estratificada em classes. Ao contrário das economias desenvolvidas, os técnicos, a serviços dos interesses de grupos de dirigentes, criam problemas cujas soluções requerem decisões de natureza política.

Na esteira dos estudos cepalinos, Furtado considera que a política de desenvolvimento dependerá principalmente “da capacidade daqueles que a liderem para mobilizar participação, em graus diversos, de grande parte da população” (Furtado, 1968, p. 47), ou seja, em uma aliança dos diversos extratos sociais, os arcaicos e os nascidos com o processo de urbanização. No entanto, começa a chamar a atenção, em uma aproximação com a teoria da dependência, ao fato de que “os empresários dos países subdesenvolvidos tendem a seguir de perto, e cada vez mais, os padrões tecnológicos dos países mais avançados, que são os produtos e exportadores de equipamentos” (Furtado, 1968, p. 10) e esta dependência tecnológica nada mais é do que uma dependência cultural.

Surge desta discussão a noção de que os centros de decisão deveriam ser trazidos para dentro do país, já que o desenvolvimento é uma tarefa que “somente poderá ser realizada a partir dos centros políticos nacionais e com base em valores e ideias de cada nacionalidade” (Furtado, 1968, p. 47).

O próprio autor argumenta em um balanço histórico de sua participação nos debates cepalinos que desde os fins dos anos 1950, a CEPAL encontrava-se em fase de autocrítica. As ideias geradas no seio da organização sobre desenvolvimento continuavam válidas, mas “eram reconhecidamente insuficientes na abordagem de uma nova problemática que se fazia visível nos países que mais êxito haviam alcançado em seus esforços de industrialização” (Furtado, 1991, p. 27-28). Suas teorias encontravam obstáculo em mais de um país e a realização de que estas apoiavam-se fortemente na noção de um fraco e insurgente mercado interno, fizeram os economistas cepalinos, Prebisch incluído, repensarem a luta político-econômica e tentar demonstrar novas formas de inserção externa.

A década de 1960, momento em que foram escritos ambos os trabalhos de Furtado analisados aqui, fora então um momento de “reflexão sobre os esquemas teóricos produzidos no começo dos anos 1950 e sobre a experiência dos países latino-americanos” (Furtado, 1991, p. 30). Por isso não é de se surpreender a mudança de

postura do autor entre o texto de 1961 e o de 1966, nem a inclusão de uma preocupação com as estruturas sociais no trabalho mais tardio.

O que nos parece de extrema importância são seus principais legados, consequência de seu enfoque histórico-estrutural para os estudos posteriores, com o objetivo de “conceber o desenvolvimento periférico (ou subdesenvolvimento) como um processo resultante e integrante do movimento de expansão da economia capitalista internacional, enfatizando, assim, seu caráter ao mesmo tempo histórico e global” (Dias, 2012, p. 35).

Entre as principais contribuições de Celso Furtado e dos economistas da CEPAL, que seriam mantidas ou retrabalhadas pela Escola Paulista de Sociologia e pelos teóricos da dependência, estão esta mesma noção histórico-estrutural de que o subdesenvolvimento não é uma etapa, mas um produto da expansão capitalista; a crítica à teoria das vantagens comparativas; a necessidade de intervenção e planejamento estatal; a dimensão cultural do subdesenvolvimento e a importância da democracia como resolução de conflitos entre classes para o desenvolvimento.

2.2 – A superação do nacional-desenvolvimentismo e as análises da dependência

Se o governo de Juscelino Kubistchek e o final dos anos 1950 significou o auge do nacional-desenvolvimentismo, com a efetiva participação de economistas como Celso Furtado no planejamento governamental e com a fortíssima posição que os estudos cepalinos ocupavam na intelectualidade latino-americana, já nos meados da década de 1960, alguns fatos históricos começam a encaminhar o pensamento de Furtado e Prebisch para uma reconsideração.

A industrialização brasileira havia sem dúvidas avançado, mas sem a diminuição das desigualdades sociais e as melhorias na diversificação e dinamização da economia, previstas pelos desenvolvimentistas. Em outras palavras, o processo de industrialização não acompanhava necessariamente uma modernização ou desenvolvimento da economia brasileira. Este “não chegou a atingir um ritmo suficientemente capaz de atender as enormes demandas da população por mais emprego e melhores salários” e “as crescentes exigências em volume de capital necessárias para dar continuidade ao processo industrializante traziam grandes dificuldades fiscais para os governos locais”

(Dias, 2012, p. 139). Por isso aumentava-se cada vez mais a participação dos capitais estrangeiros para as indústrias nacionais, desejosas de capital para financiar sua industrialização.

O imperialismo mercantil, da maneira que o conhecíamos anteriormente, não seria mais o maior empecilho para a industrialização periférica. O capital financeiro, as grandes corporações multinacionais, os poderosos trustes e cartéis, resultado da globalização financeira, seriam os mais importantes agentes para a modernização das economias subdesenvolvidas. Tudo isso em um contexto de crescimento do exército de mão de obra de reserva e da marginalidade urbana, considerando que o setor industrial aumentava a parcela da população vivendo em péssimas condições de vida nas cidades.

E um acontecimento ainda mais determinante daria os contornos finais à crise do pensamento nacional-desenvolvimentista e serviria de gás para as novas formulações teóricas que viriam depois dele: o Golpe Militar de 1964. O regime que durou 21 anos trouxe, como sabemos, inúmeras restrições à liberdade e milhares de casos de tortura e morte de opositores pelos militares. Especialmente hoje, é importante lembrar este período sombrio da história recente brasileira para não repetirmos os mesmos erros. No entanto, para a continuidade da história do pensamento que procuramos traçar aqui, o regime militar irá significar o enfoque em duas características: o surgimento do desenvolvimentismo autoritário e a crise da noção de uma burguesia nacional como motor para o desenvolvimento.

O desenvolvimentismo autoritário do regime militar mantinha em certa medida o projeto de industrialização proposto pelo pensamento cepalino, mas menos preocupados com a liberdade política, com a ampliação do consumo de massas ou com a distribuição de renda. Com o afastamento das principais lideranças anteriores dos quadros políticos, o regime militar pode investir na sua própria ideia de planejamento estatal, desta vez muito mais ligada à subordinação direta ao capital internacional. Há uma expansão da economia brasileira no período de 1964 e 1967, mas esta é feita à custa da redução do poder aquisitivo dos trabalhadores, da redução dos salários e da repressão de movimentos políticos e reivindicatórios, agravando cada vez mais a concentração de renda no país.

Em um segundo momento, o golpe militar representa também uma derrota intelectual do nacional-desenvolvimentismo, pois invalida uma de suas premissas básicas: a noção da burguesia nacional progressista que serviria de liderança para a coalizão nacional que lideraria o processo de desenvolvimento por meio da

industrialização. Inúmeros fatores de natureza econômica, política, social e cultural fizeram este grupo se associar de maneira subalterna aos interesses dos países centrais contra uma ameaça comunista e, em certa medida, aliar-se ao golpe, o que, por si só, transforma a crença na revolução nacional em uma utopia.

As classes médias industriais, surgidas no processo de industrialização das décadas anteriores e preocupadas em reproduzir os padrões de consumo e as relações de produção do centro, eram dependentes e subordinadas. E estas relações de dependência que “revelam o caráter contraditório das mesmas e sua dificuldade em levar a cabo um desenvolvimento nacional” (Bresser-Pereira, 2005, p. 209).

Surgia então, de maneira ainda mais urgente, a necessidade de se compreender um aspecto às vezes omitido ou muito suavizado no estudo do subdesenvolvimento anterior: os fatores internos. Ao olhar para o processo e para as estruturas internas do país, e perceber que a burguesia nacional, classe que deveria contribuir para a revolução modernizante, aliava-se ao governo ditatorial, os intelectuais brasileiros compreenderam as limitações de se conceber um pensamento predominantemente econômico e procuram se debruçar no estudo dos condicionantes internos.

A superação do pensamento cepalino viria principalmente então de uma corrente conhecida como Escola de Sociologia de São Paulo, intelectuais surgidos em torno do Departamento de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo⁸. Estes atores estavam mais ligados à universidade e, por isso, seu trabalho era fruto de uma pesquisa acadêmica e científica considerada mais avançada e que passou a se utilizar de categorias metodológicas marxistas para chegar à mesma direção dos estudos do caráter dependente e excludente do desenvolvimento latino-americano. Além disso, sendo grandes críticos do regime militar – com muitos deles sendo perseguidos e exilados – em um momento de extinção do pensamento nacional-desenvolvimentista dos quadros públicos, a nova vertente encontrou uma “vitória acadêmica”, dominando as ciências sociais brasileiras a partir de então.

A década de 1960 viu então uma importante transição do “nacionalismo, que via o desenvolvimento econômico como resultado de uma revolução nacional e capitalista e da adoção de uma estratégia nacional de desenvolvimento” (Bresser-Pereira, 2010, p. 17) para uma linha de pensamento que “sob um ponto de vista cosmopolita e

⁸ Para compreender a importância de um seminário de estudos sobre *O Capital* de Karl Marx para esta dinâmica, ver Mantega, 1997, p. 34.

antidualista, enfatiza a luta de classes, rejeitava a possibilidade de pactos nacionais” (Bresser-Pereira, 2010, p. 24) e que argumentava que a causa para o atraso econômico não estava somente na exploração imperialista ou nas relações centro-periferia, mas também na incapacidade das classes dirigentes locais de agirem em termos dos interesses nacionais. Começam a entrar em jogo os estudos dependentistas.

Antes de passarmos diretamente ao estudo das chamadas teorias da dependência e seus principais pressupostos teóricos, é importante ressaltar a importância dos estudos cepalinos para seu surgimento. A preocupação analítica da CEPAL, apesar de seu foco essencialmente econômico, e sua visão estruturalista são ganhos imensos para as ciências sociais latino-americanas e a nova vertente teórica não deveria ser vista de maneira nenhuma como negação ou uma simples crítica ao nacional-desenvolvimentismo, mas sim como uma superação ou autocrítica.

Fernando Henrique Cardoso, um dos principais quadros ligados aos estudos dependentistas, argumenta que “sem os estudos da CEPAL, e de Prebisch em particular, a ‘superação’ da análise econômica tradicional pelo marxismo de cátedra ou dos pequenos grupos guardiões dos livros sagrados seria tão formal quanto o foi a crítica abstrata da inviabilidade do capitalismo na ‘atual etapa do imperialismo’, tão comum e sensaborona” (Cardoso, 1976, p. 41). O enfoque centro-periferia e a historicização do subdesenvolvimento, características importantes do estruturalismo cepalino, seriam mantidos pela nova escola, adicionando-se uma importante dimensão analítica, a saber, a maneira pela qual os grupos sociais dominantes no seio dos países dependentes procuram associar-se ao capital internacional e replicar um modelo de dominação internamente.

Dentro das análises de dependência, o estruturalismo surge a partir do estudo das relações entre classes, grupos e instituições, suas regularidades e articulações. As estruturas sendo “concebidas como produto da luta social e como resultado da imposição social” (Cardoso, 1976, p. 46), são então processos e, por este motivo, não são invariantes. O que importa para os dependentistas é compreender como as estruturas foram socialmente construídas e como a luta social que as construiu selecionou alternativas históricas.

Mas o que seria então a ideia de dependência? Uma teoria, um conceito, uma noção? Em primeiro lugar, ela é em si mesma uma contrapartida ao termo imperialismo, sendo este aplicado ao centro ao mesmo tempo em que aquele é aplicado à periferia. Sendo assim, a dependência é um complemento para a teoria do imperialismo, adicionando alguns elementos de estudo e de metodologia à análise das formas de

articulação entre os países dependentes e os países centrais – e, conseqüentemente, suas classes, estados e estruturas econômicas. Por ser também de base marxista, a ideia de dependência não pode prescindir de categorias do campo da teoria marxista do capitalismo, como os conceitos de mais-valia, expropriação, acumulação, etc.

O termo dependência passa, com estas diversas articulações, a ser um “amálgama confuso” (Cardoso, 1976) e pode ser mais facilmente definido como uma “interpretação sociológica e política da América Latina que competiu com sucesso contra a interpretação nacional-burguesa” (Bresser-Pereira, 2010, p. 31). O estudo desta interpretação parece à primeira vista confuso por conta da falta de convergência conceitual e tipológica entre seus autores.

No entanto, entre as suas diversas vertentes há certa homogeneidade que nos permite colocar autores díspares dentro da mesma linha de pensamento, como veremos a seguir. Os principais expoentes do pensamento dependentista concordavam em alguns pontos-chave como: a caracterização da dependência ou do subdesenvolvimento como fenômeno histórico-estrutural singular e indissociável da organização e dinâmica do capitalismo em âmbito internacional; a concepção de uma relação dialética entre os fatores internos e específicos e os condicionantes gerais e externos; e o exame da luta de classes em seu contexto nacional.

A confusão teórica deste “amálgama” fica clara pelas inúmeras divisões criadas nos balanços históricos e revisões da teoria (ver Dias, 2012; Bresser-Pereira, 2005; Coelho, 2011). No entanto, com o objetivo de um estudo analítico, nas seções seguintes dividiremos os dependentistas entre duas correntes: a primeira de vertente neomarxista e a segunda conhecida como dependência associada. Pode haver diferentes linhas teóricas adicionais, como é o caso do próprio Bresser-Pereira, que se coloca em uma linha da teoria nacional-dependente, mas acreditamos que não há aqui necessidade para uma terceira diferenciação, sendo que os autores adicionais seriam incluídos de uma maneira ou de outra nas linhas anteriores.

O ponto central das análises da dependência, no entanto, mantém-se em comum entre estas duas vertentes. Nascida como embrião do pensamento cepalino, ambas consideravam que “a maior parte das nossas teorias não consegue explicar a estrutura e o desenvolvimento do sistema capitalista como um todo” (Frank, 1973, p.26) e que bastaria uma breve análise da história para saber que “os países atualmente desenvolvidos nunca foram subdesenvolvidos, embora possam ter sido não-desenvolvidos” (Frank, 1973, p. 26).

Isto para chamar a atenção de que nenhum aspecto das economias centrais, nem seu passado nem seu presente podem ser usados como base para a compreensão e planejamento das economias subdesenvolvidas, pois estas estão presas a uma relação de dependência. A dependência seria definida então como

uma relação de subordinação entre nações formalmente independentes, em cujo marco das relações de produção das nações subordinadas são modificadas ou recriadas para assegurar a reprodução da dependência ampliada. A função cumprida pela América Latina no desenvolvimento do capitalismo mundial foi de fornecer bens pecuários aos países industriais e de contribuir para a formação de um mercado de matérias primas industriais (Marini, 1977, p. 51)

2.2.1 – Versão neomarxista

A versão da dependência conhecida como a linha mais ortodoxa, ou neomarxista, teve seus principais trabalhos produzidos pelos autores André Gunder Frank, Theotônio dos Santos e Ruy Mauro Marini, principalmente entre 1967 e 1973, quando os três foram expulsos do Brasil e se exilaram no Chile até a tomada do poder por Pinochet. Nesta época seus trabalhos convergiam e se complementavam, enxergando a expansão do capitalismo e do imperialismo como as causas básicas do subdesenvolvimento.

A tese central desta vertente da teoria da dependência é a de que não seria possível para os países periféricos desenvolverem-se plenamente. Não haveria, portanto, meio termo para um país semicolonial e subordinado que não fosse um simples desenvolvimento do subdesenvolvimento, considerando que o atraso de regiões como a América Latina constituía a contrapartida histórica necessária ao avanço dos países centrais. E as elites internas, que, segundo o pensamento cepalino, deveriam ser a base para uma coalizão nacional em prol do desenvolvimento industrial, não faziam resistência ao processo de subordinação ou super-exploração de capitais pelo centro, mas estariam se associando ao capital internacional e reprimindo os movimentos sociais internos, ideias que estavam sendo provadas pelo regime ditatorial autoritário e seu sucesso no crescimento econômico desigual. Isto leva Theotônio dos

Santos, por exemplo, argumentar que as duas únicas alternativas para os países da região seriam o socialismo e o fascismo.

Um dos trabalhos que marca o início deste debate é *O desenvolvimento do subdesenvolvimento* de Gunder Frank, publicado inicialmente em 1966. Assim como nos trabalhos cepalinos, Frank inicia marcando sua posição de quebra com as análises do desenvolvimento até então estabelecidas ao argumentar que a maioria de nossas categorias teóricas e manuais para o desenvolvimento econômico tinha derivado da experiência histórica única dos países centrais e, por isso, seriam insuficientes. Assim, lança um desafio para os cientistas sociais do futuro, dizendo que, se estas categorias não respondem às suas necessidades de liberação política, deveriam criar novas, pois, “para mudarem a sua realidade, devem primeiro compreendê-la” (Frank, 1966).

Analisando historicamente a formação das estruturas econômicas do Brasil, Frank chama atenção para o desenvolvimento industrial capitalista clássico de áreas que tinham laços mais débeis com a metrópole. O isolamento temporal causado por crises como guerras ou depressões, ou o isolamento geográfico e econômico de regiões que estiveram uma vez integradas ao sistema mercantilista e capitalista, trouxeram um maior desenvolvimento econômico.

Além disso, dentro dos próprios países afetados pelo subdesenvolvimento, áreas específicas convertiam-se em satélites dependentes internos, aprofundando o subdesenvolvimento de outras regiões. O autor pega o caso da industrialização de São Paulo, que apesar de ter sido considerada como um grande processo de modernização e urbanização, não trouxe maior riqueza ou desenvolvimento para outras regiões do Brasil.

Aqui temos dois tópicos de extrema importância para Frank e que seriam mais tarde desenvolvidos pelos outros autores da vertente neomarxista da dependência: a noção de que o subdesenvolvimento foi e continuava sendo gerado pelo próprio processo histórico de desenvolvimento econômico capitalista, com uma gradação de maior subdesenvolvimento para regiões com laços mais estreitos com a metrópole; e o espelhamento destas relações internacionais para dentro das próprias economias subdesenvolvidas, com uma divisão de regiões satélite e metrópole.

Alguns anos depois, Theotônio dos Santos se utilizaria deste pensamento e o complementaria em *The structure of dependence*, publicado em 1970 no *The American Economic Review*. Partindo do mesmo pressuposto da dependência como processo histórico, dos Santos enxerga este processo como resultado das próprias formas de

desenvolvimento da economia mundial, do tipo de relações de poder entre as nações dominantes e as dominadas, e, principalmente, do modo como estas relações são incorporadas na relação interna dos países periféricos (Dos Santos, 1970, p. 231-232).

Assim, ao estruturar historicamente estas relações, o autor chega à definição de três tipos dependência: a colonial, a financeiro-industrial e a tecnológico-industrial. Para as duas primeiras, a produção é sempre determinada pela demanda dos centros hegemônicos e o mercado interno de economias periféricas é restrito porque a renda seria totalmente condicionada às exportações e à super-exploração da mão de obra interna.

A “nova dependência”, tecnológico-industrial, estaria no início de sua expansão durante a produção do trabalho. Ela continuaria, no entanto, dependente de um setor exportador tradicional para que o capital estrangeiro possa entrar nos países dependentes e promover um desenvolvimento tecnológico, mantendo consequentemente as classes dirigentes ligadas a este setor. Seria dependente também de altos níveis de investimento estrangeiro direto para compensar o baixo nível de poupança e o baixo preço das matérias primas em comparação com os produtos manufaturados em um mercado altamente monopolista.

Os governos que buscavam um desenvolvimento pela via industrial dentro desta situação de dependência tecnológico-industrial viam-se obrigados a facilitar a entrada de capital estrangeiro de grandes oligopólios, o que já se provava extremamente negativo para os níveis de concentração de renda no país e acabaria por tornar os conflitos sociais já existentes ainda mais agudos e urgentes. Assim, considerando que “as soluções intermediárias se provaram, em uma realidade contraditória (como a do Brasil), vazias e utópicas” (Dos Santos, 1970, p. 236), as alternativas seriam ou uma revolução socialista ou o fascismo como consequência da derrocada autoritária.

Coube a Ruy Mauro Marini ampliar ainda mais a análise dependente dos conflitos internos de países periféricos e a metodologia marxista dos estudos dependentistas com seu trabalho *Dialética da Dependência*, de 1973. Abrindo sua obra com uma crítica aos pensadores marxistas de até então, que haveriam se preocupado em substituir o fato concreto pelo conceito abstrato e em adulterar o conceito em nome de uma realidade rebelde em aceitá-lo, Marini considera as distorções e peculiaridades dos países latino-americanos como prova de um capitalismo *sui generis*, “que só adquire sentido se o contemplamos na perspectiva do sistema em seu conjunto, tanto em nível nacional, quanto, e principalmente, em nível internacional” (Marini, 1973, p. 326). Assim, com uma economia totalmente subordinada às estruturas históricas e relações

internacionais e dentro do próprio seio nacional, as categorias marxistas deveriam ser aplicadas como instrumentos de análise da realidade e antecipações de seu desenvolvimento posterior.

Desta maneira, debruçando-se na divisão internacional do trabalho e da função da América Latina como muito mais do que uma mera reposta aos requisitos físicos induzidos pela acumulação capitalista nos países centrais, Marini introduz conceitos como super-exploração do trabalho, mais-valia e subimperialismo. A própria posição da região, segundo ele, contribui para que, em nível global, “a acumulação passe a depender mais do aumento da capacidade produtiva do trabalho do que simplesmente da exploração do trabalhador” (Marini, 1973, p. 328), enquanto o seu desenvolvimento dá-se com uma maior exploração do trabalhador, outra prova de sua subordinação.

A super-exploração do trabalho na América Latina surgiria como base da sua função na divisão internacional do trabalho. A mais-valia relativa, resultante da transformação das condições técnicas de produção e da desvalorização da força de trabalho e dos bens-salário, sofreria um impacto extremamente positivo, segundo Marini, pois os países centrais confiaram seus meios de subsistência necessários para a expansão da classe operária urbana ao comércio exterior. A depressão dos preços dos produtos primários decorrente da grande oferta promovida pelos países periféricos no mercado mundial reduziu o valor real da força de trabalho nos países industriais, permitindo que o incremento técnico de produtividade pudesse se traduzir em taxas de mais-valia cada vez mais altas.

Neste processo, a relação desfavorável entre os preços dos produtos primários e os manufaturados acaba por manter o processo de deterioração dos termos de troca, causando para o trabalhador dos países dependentes uma super-exploração. As nações que seriam desfavorecidas por esta troca desigual, no lugar de tentar corrigir o desequilíbrio procurariam compensar suas perdas por meio de uma maior exploração do trabalhador (Marini, 1973, p. 332). Os métodos para isso seriam a intensificação do trabalho, a prolongação da jornada de trabalho e a expropriação do trabalho necessário ao operário para repor a sua força de trabalho.

No caso latino-americano, o aumento de trabalho não significaria, como seria para as economias com base industrial, um aumento de gasto de capital, pois a produção é uma relação com a natureza e as inovações técnicas não provocariam grandes modificações no modo de trabalho, o que significa uso de força de trabalho extensiva e intensivamente. Assim, já que as classes dominantes e donas dos meios de produção nas nações periféricas tentariam manter sua posição no mercado

internacional, fariam isso partir da modificação da capacidade produtiva do trabalhador, ou seja, de sua exploração.

Por consequência, o trabalhador é remunerado abaixo de seu valor, o mercado consumidor interno seria fraco e países com uma certa base industrial, como seria o caso do Brasil, seriam obrigados a ocupar mercados de países ainda menos desenvolvidos, reproduzindo relações de produção que estavam na base de sua própria dependência. É aqui que Marini introduz a noção de subimperialismo.

Outra contribuição de Marini a partir das bases teóricas marxistas é a inversão de uma noção histórica de exploração, argumentado que “não é porque foram cometidos abusos contra as nações não industriais que estas se tornaram economicamente débeis, é porque eram débeis que se abusou delas” (Marini, 1973, p. 331) ou que teria sido a “deterioração comercial o que as forçou em produzir em maior escala” (Marini, 1973, p. 331) e não o contrário. Para o autor, a utilização de recursos extra-econômicos, ou, como podemos considerar, fatores pertencentes à superestrutura, é derivada do fato de existir uma base econômica por trás que a torna possível. Em outras palavras, um exemplo de materialismo histórico.

A prova disto para Marini é que, à medida que o mercado mundial se expande e vai encontrar formas mais desenvolvidas, o uso da violência política e militar de nações centrais para com as periféricas se tornara supérfluo, pois “a exploração internacional pode descansar progressivamente na reprodução de relações econômicas que perpetuam e amplificam o atraso e a debilidade dessas nações” (Marini, 1973, p. 331).

Autores posteriores, como Mantega (1997), consideram que os teóricos da vertente dependentista neomarxista teriam uma concepção estática da relação entre os países capitalistas avançados e suas nações dependentes, além de uma visão muito dogmática. Isso significa que suas conclusões levariam a relação centro-periferia a uma dependência extrema e inextinguível, cuja solução seria, invariavelmente, a saída pelo socialismo. De qualquer maneira, estes teóricos trouxeram uma nova luz ao estudo do desenvolvimento econômico por “atribuir a responsabilidade do subdesenvolvimento mais às elites locais dependentes, incapazes de serem nacionais, e menos à capacidade do centro imperial de criar obstáculos ao desenvolvimento da periferia” (Bresser-Pereira, 2005, p. 218), ou seja, uma análise marxista com mais ênfase à exploração de classes do que à exploração de nações.

2.2.2 – Versão da dependência associada

A segunda vertente das análises dependentistas manteve viva a contribuição teórica de compreender o materialismo histórico e dialético e procurar transformá-lo em um tipo de instrumento metodológico a ser utilizado para o caso específico do Brasil. Esta linha de pensamento, no entanto, rejeitava ao mesmo tempo a possibilidade de um desenvolvimento capitalista autônomo e divorciado do capital estrangeiro, como pregavam os desenvolvimentistas, e recusavam a inevitabilidade do socialismo, como pregavam os neomarxistas.

Os teóricos da dependência associada procuraram, sobretudo, superar as análises anteriores sem as negar por completo. A especificidade da estrutura social e econômica brasileira, com suas classes dirigentes particulares, seus interesses e sua articulação com o capitalismo global, não se enquadrava em um esquema marxista fechado ou simplesmente economicista, por isso precisaria de uma adaptação com foco especial na maneira como as classes internas aliaram-se ou poderiam se aliar ao capital estrangeiro e reproduzir estas relações de dominação para o plano interno.

O grande marco para este pensamento foi o trabalho de Fernando Henrique Cardoso em *Empresário Industrial e Desenvolvimento Econômico*, de 1964. Produzido pouco antes do regime militar, a obra captura uma realidade pré-golpe que ilustra perfeitamente o perfil e as tendências de uma burguesia industrial da qual se esperava um papel fundamental no desenvolvimento econômico. Após diversas entrevistas e questionários com dirigentes industriais, o autor conclui que a burguesia industrial não aspirava realizar qualquer ruptura com as oligarquias agrárias numa revolução nacional burguesa que a aproximasse do proletariado.

Procurando onde deveria estar o impulso para o desenvolvimento econômico, Fernando Henrique Cardoso descobre que este não estaria então na classe elencada pelos nacional-desenvolvimentistas, já que a burguesia industrial “refratária tanto à ideia de assumir-se como classe politicamente dominante quanto, até mesmo, à possibilidade de desenvolver-se autonomamente” (Dias, 2012, p. 116), associava-se diretamente ao capital externo, como foi provado pelo golpe. Na impossibilidade de se promover no país um desenvolvimento que seria baseado no protagonismo dessa classe, a teoria da dependência associada argumenta, de maneira geral, por uma associação ao sistema global dominante e pelo aproveitamento das frestas que este poderia oferecer para que a América Latina se desenvolva.

É somente em *Dependência e desenvolvimento na América Latina* de 1967 que Fernando Henrique Cardoso, com a parceria de Enzo Faletto, passa a enfatizar de maneira mais clara as ideias da vertente da dependência associada com a influência de seus trabalhos anteriores, separando-a da vertente mais ortodoxa neomarxista e reconhecendo a influência anterior das teorias cepalinas. Logo em sua introdução, os autores deixam claro que não propõem a substituição da interpretação econômica anterior por uma que fosse mais “sociológica”, mas sim uma análise integrada que pudesse fornecer algumas respostas às questões gerais sobre o desenvolvimento latino-americano e as suas condições políticas e sociais, considerando que o desenvolvimento é essencialmente um processo social.

Na esteira do pensamento cepalino, Cardoso e Faletto mantêm a tradição da análise histórica e estrutural, mas consideram uma ultrapassagem dela para incluir também a noção de processo, dos objetivos e interesses que dão sentido ao conflito entre os grupos sociais da sociedade brasileira. Assim, sua proposta seria incluir “um estudo das estruturas de dominação e das formas de estratificação social que condicionam os mecanismos e os tipos de controle e decisão do sistema econômico em cada situação particular” (Cardoso & Faletto, 1970, p. 24).

Em outras palavras, além da condição externa e dos laços de subordinação às economias centrais, a dupla enfatiza a dinâmica interna e os fatores internos que caracterizam um processo decisório e de conflito que tem muitos graus de liberdade e distintas possibilidades. É também por isso que faz maior sentido para os dependentistas usar as noções de centro e periferia do que de economias subdesenvolvidas e desenvolvidas, já que a noção de dependência traz consigo as condições de existência e funcionamento do sistema econômico e político, suas estruturas e as funções relegadas a cada ator.

Para Cardoso, a novidade das análises da dependência “veio da ênfase posta na existência de relações estruturais e globais que unem as situações periféricas ao centro” (Cardoso, 1980, p. 11) e da articulação dos interesses das classes dominantes locais com os interesses das economias centrais no seio das economias periféricas. Por este motivo, a teoria da dependência associada destaca-se tanto do “reducionismo econômico” da CEPAL⁹ quanto da análise mais fortemente imperialista da vertente

⁹ No entanto, é bom lembrar, o pensamento cepalino não sofre duras críticas dos dependentistas por conta deste “reducionismo”. A superação da teoria cepalina é mais uma “autocrítica”, considerando que a sua originalidade não foi só por acentuar a existência de uma tendência

neomarxista da dependência. Além disso, parte também – como todas as outras teorias aqui revisitadas – da evidente limitação “da utilização dos esquemas teóricos relativos ao desenvolvimento econômico e à formação da sociedade capitalista dos países hoje desenvolvidos para a compreensão da situação dos países latino-americanos” (Cardoso & Faletto, 1970, p. 139).

A versão mais ortodoxa da dependência estaria então baseada em algumas teses que são julgadas como equivocadas sobre a dependência e o imperialismo na América Latina pelos teóricos da dependência associada, sendo elas: a tese que o desenvolvimento econômico capitalista é totalmente inviável na periferia; a consideração da noção de superexploração do trabalho como condição necessária do desenvolvimento capitalista dependente; a assunção de que as burguesias periféricas deixaram de representar ou nunca representaram força social ativa; e a ideia de que haveria apenas duas alternativas aos países periféricos (Dias, 2012, p. 143).

Em *Dependência e Desenvolvimento na América Latina*, Cardoso e Faletto iniciam a elencar suas interpretações sociológicas dos conceitos a partir de uma revisão do debate entre sociedades tradicionais e modernas e na visão de que os países latino-americanos estariam, durante seu processo de desenvolvimento, passando da primeira para a segunda, estancando em um estágio intermediário ou ainda tendo setores específicos da sociedade em diferentes níveis que conviviam. Fazem também uma diferenciação entre os países que tiveram uma expansão “para fora” a partir de um controle nacional do sistema produtivo, como o caso do Brasil e de economias consideradas unicamente como de enclave, controladas de forma direta pelo exterior e cujo desenvolvimento era expresso pelo dinamismo das economias centrais.

Ao desenvolver casos específicos das economias latino-americanas (Cardoso & Faletto, 1970, p. 53) e tecer críticas sobre a utilização dos conceitos moderno-tradicional e a relação unívoca que é criada entre o tradicional e o subdesenvolvido e o moderno e desenvolvido, os autores passam a negar a ideia de que o desenvolvimento capitalista seria inviável na periferia ou que se caracterizaria como um “desenvolvimento do subdesenvolvimento”.

à reprodução das desigualdades entre as nações, mas também pelo “esforço para transformar esta interpretação na matriz de um conjunto de políticas favoráveis à industrialização” (Cardoso, 1980, p. 54).

O então novo caráter da dependência que surgiu com a internacionalização do mercado interno e com a nova divisão internacional do trabalho a partir do domínio das finanças globais sugeria para os autores que um processo de desenvolvimento e de modernização das sociedades latino-americanas dependentes seria possível sem colidir com o desenvolvimento econômico das economias centrais. Seria a interdependência das economias mundiais, mesmo através de uma assimetria e da deterioração dos termos de troca, que permitiria um dinamismo na forma de expansão capitalista a partir de um desenvolvimento dependente e associado (Cardoso, 1980, p. 51), negação, ao mesmo tempo, da ideia de impossibilidade do desenvolvimento e de um desenvolvimento nos mesmos moldes que havia ocorrido no centro.

A burguesia nacional, longe de ter deixado de ser uma força social ativa, seria o motor desta associação ao sistema dominante para aproveitar as frestas que ele oferece em proveito do seu desenvolvimento, o que se caracterizaria em fatores como o ingresso de poupança externa e a participação das empresas multinacionais na industrialização como uma condição para um maior crescimento econômico.

Usando da metodologia proposta, como vimos acima, e desta tese básica da dependência associada, Cardoso e Faletto especificam

as formas históricas de dependência a partir do modo pelo qual classes, estados e produção se inserem na ordem internacional para, no último capítulo mostrar como a “internacionalização do mercado” solidariza com os interesses entre classes que no momento anterior apareciam como adversas (a burguesia nacional e a burguesia imperialista e mesmo setores das classes assalariadas e os monopólios internacionais, por exemplo) (Cardoso, 1980, p. 67)

A saída da dependência associada e a “solidarização” de interesses de classes que apareciam como adversas, coloca uma alternativa ao dualismo da teoria neomarxista entre o fascismo e o socialismo. No entanto, a vertente dependentista de Cardoso e Faletto também tem seu toque fatalista ao enxergar um desenvolvimento que só seria possível se subordinado ao centro por conta do caráter essencialmente dependente das elites locais e da estrutura da sociedade latino-americana.

O problema é que o desenvolvimento associado era, em certa medida, justamente o tipo de desenvolvimento autoritário proposto pelo regime militar, por isso, críticos da teoria da dependência associada chegaram a afirmar que esta vertente não

tinha um projeto político que respondesse ao projeto dos militares ou que “não chegou a elaborar ou mesmo contemplar uma proposta alternativa de desenvolvimento capitalista, uma que conjugasse modernização econômica, justiça social e autonomia nacional” (Dias, 2012, p. 73), coisa que os teóricos cepalinos nunca deixaram de fazer e por essa razão pareciam mais otimistas.

Em um balanço histórico sobre a sua teoria, Cardoso chega a argumentar que não existe uma “nítida separação entre conceito e história, entre teoria e política” e, por isso, “o conceito nasce ‘impuro’ na luta prática (teórica e política). No teste real para sua adequação, a teoria se consolida na medida em que permite ver mais claro o processo real” (Cardoso, 1980, p. 59-60). A matéria-prima de suas análises, equivocadas ou não, criticadas de maneira correta ou incorreta, teria sido, tal como os teóricos cepalinos, a luta política do processo histórico.

Neste sentido, devemos concluir esta revisão dos conceitos de subdesenvolvimento e dependência chamando a atenção para como tanto o nacional-desenvolvimentismo cepalino, quando as duas abordagens da teoria da dependência não podem ser abordadas como meras correntes de interpretação econômica. Sua preocupação com a realidade latino-americana e com a luta prática a gabaritam como “sistemas ideológicos amplos, que abrangem aspectos políticos e sociais, além, naturalmente, de uma interpretação econômica” (Mantega, 1997, p. 34).

Por este motivo é muitas vezes difícil compreender a ruptura contida em trabalhos como *Formação Econômica do Brasil*, *Dialética da Dependência*, *Dependência e Desenvolvimento na América Latina*, entre outras obras mencionadas até aqui, pois atualmente já pensamos dentro deste modelo, somos em certa medida subdesenvolvimentistas ou dependentistas. A afirmação seguinte nos parece tão simples atualmente, mas quebrou os dogmas vigentes na época, questionando a suposição de uma história linear, pautada pela vivência histórica dos países centrais: “O subdesenvolvimento é um processo histórico autônomo, e não uma etapa pela qual tenham, necessariamente, passado as economias que já alcançaram grau superior de desenvolvimento” (Furtado, 2000, p. 253).

3 – A cultura no subdesenvolvimento e o desenvolvimento da cultura

Uma vez esclarecidas algumas das diversas visões dos intelectuais brasileiros sobre a situação de subdesenvolvimento e dependência em que se encontra o país e, de maneira mais geral, o continente, pretendemos incluir neste esquema a dimensão cultural. Cientes de que este conceito é espinhoso e de difícil conceituação – em uma adaptação livre de Williams (1983, p. 87), podemos considerá-la “uma das duas ou três palavras mais complicadas [de qualquer língua]” – procuraremos incluí-la no debate já mencionado da dependência.

A cultura, como veremos, por conta de seu caráter abrangente e que permeia as mais diversas esferas da nossa vida em sociedade, teria um papel essencial para o desenvolvimento dos povos dependentes. Sendo ela todo “um modo de vida particular” (Williams, 1967, p. 57), deve ser analisada em toda uma complexa amálgama de relações entre os elementos deste modo de vida, tanto os materiais como os não-materiais.

Assim, partiremos de um percurso que se inicia nas ideias do próprio Celso Furtado, economista preocupado não só em pensar a dimensão cultural para o desenvolvimento, mas que trabalhou diretamente com ela em seu cargo como Ministro da Cultura. É a partir de seu pensamento que poderemos passar para uma dimensão internacional mais ligada à dependência tecnológico-cultural e ao consumo cultural dos povos periféricos dependentes.

A dependência, em sua dimensão cultural, se expressa a partir de uma dualidade que constrói um abismo entre o segmento da sociedade que consome os padrões culturais da metrópole e o segmento afastado deste consumo. A diferenciação é mais complexa do que uma simples dualidade rural-urbana, pois se expressa de maneira mais acintosa entre as regiões e classes, e dentro dos espaços geográficos. Assim, as elites periféricas têm uma forte dependência cultural dos países centrais, de suas ideias, obras e produtos.

E tendo em vista um de nossos temas centrais para este trabalho, o cinema, passaremos também por uma análise mais específica da condição de subdesenvolvimento do cinema brasileiro, preocupação central para a historiografia e crítica cinematográfica em autores como Paulo Emílio Salles Gomes, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, entre outros. É quando passarmos a esta dimensão de produto cultural cinematográfico nas relações econômicas, sociais, culturais e políticas

específicas do Brasil, que procuraremos entender os constrangimentos que existem para autores que se propõem a criar.

O fato de o mercado cinematográfico brasileiro ter sido desde o seu início inundado pelos produtos estrangeiros traz consequências graves em termos econômicos e culturais para qualquer um que pretendesse produzir localmente. Pensando-se principalmente no caráter industrial do cinema, os constrangimentos econômicos somam-se ao caráter colonizado do próprio público.

3.1 – O lugar da cultura no subdesenvolvimento

O percurso das teorias do subdesenvolvimento e das ideias dependentistas que vimos até aqui nos levou a uma realidade intelectual de críticas e certa superação das primeiras teorias estruturalistas latino-americanas. Enquanto o desenvolvimentismo autoritário do regime militar e a aliança da burguesia nacional ao capital estrangeiro negavam a realidade da predominância das teorias cepalinas, os intelectuais brasileiros passaram a se preocupar mais com algumas das estruturas internas do país. Dentro desta dinâmica estava a própria formação da cultura brasileira.

Novamente, pontuamos aqui que a cultura para os autores que veremos a seguir não se restringirá ao significado artístico, ainda que nosso objetivo seja chegar às especificidades de certa dimensão da produção cultural. Esta visão leva em conta conceitos amplos relacionados a um conjunto de valores e padrões, como os de consumo e até mesmo de algumas características formadoras da própria identidade nacional, por exemplo.

Isto porque é necessário concordar com a visão mais globalizante de autores como Florestan Fernandes de que

o capitalismo não é apenas uma realidade econômica. Ele é também, e acima de tudo, uma complexa realidade sociocultural, em cuja formação e evolução histórica concorreram vários fatores extra-econômicos (Fernandes, 2008, p. 23).

Celso Furtado demonstra concordar com esta imagem desde seus primeiros trabalhos. A fuga do estrito economicismo é uma das características que o gabarita

como pensador brasileiro de grande influência, e seu extenso trabalho de pesquisa introduz diversos temas de natureza sociocultural.

Assim, no contexto de uma realidade capitalista subdesenvolvida, como a analisada pelos autores de nosso primeiro capítulo, podemos afirmar que há uma situação explícita de mercado dependente. No entanto, esta só é possível também por conta de um suporte cultural, criado a partir de uma ideia de civilização também baseada no exterior que entra em contato com nossa realidade específica.

Este pensamento de contato é a base de alguns dos mais seminais estudos sobre a identidade brasileira, como a visão de Gilberto Freyre de uma cultura criada a partir de um amálgama das três raças que compõem o Brasil, o português, o índio e o negro¹⁰. O português, representante da civilização europeia ocidental seria nesta equação o elemento baseado no exterior, que traz consigo um suporte cultural diferenciado da realidade que encontra no novo continente e o implanta.

Teria sido o contato e o antagonismo entre as três raças a condição especial de formação da sociedade brasileira. Para Freyre, as diferenças culturais e étnicas entre o português, o negro escravo e o indígena eram equilibradas para a formação de uma identidade nacional em um ambiente de reciprocidade, importando, no processo de colonização, mais a unidade religiosa do que a racial. Assim, este processo, “resultou no máximo de aproveitamento dos valores e experiências dos povos atrasados pelo adiantado” (Freyre, 2006, p. 160).

O adiantado desta equação seria, é claro, o português, predisposto à colonização escravocrata e à miscigenação por conta de seu passado étnico e suas experiências como “povo indefinido entre a Europa e a África” (Freyre, 1957, p. 18). Por outro lado, os indígenas, menos articulados em um sistema já vigoroso de cultura moral, e os negros escravos, seriam o povo atrasado.

Mesmo colocando a escravidão como a principal força estruturadora desta dinâmica social, este pensamento trazia os negros escravos como um elemento ativo e criador, “quase nobre”, na mistura cultural. Esta noção traz muitas críticas subsequentes

¹⁰ Visão trabalhada em obras como *Casa-Grande & Senzala*, 2006; e *Interpretação do Brasil. Aspectos da Formação Social Brasileira como Processo de Amalgamento de Raças e Culturas*, 1947.

à Freyre pelo apagamento das contradições internas da sociedade brasileira colonial e a diminuição de um conflito social, racial e cultural a mero antagonismo.

No entanto, o autor abriu caminho para uma sequência de obras importantes que pensavam a cultura e a identidade brasileira como algo mais complexo, que envolvia diversos elementos, econômicos, sociais, políticos, institucionais. E, sendo a cultura um complexo conjunto de elementos interdependentes,

toda vez que em determinadas condições históricas avança a tecnologia e se desenvolvem as bases materiais, todos os demais elementos serão chamados a ajustar-se às novas condições, ajustamentos estes que darão origem a uma série de novos processos, com repercussões inclusive sobre a base material (Furtado, 1964, p. 19-20).

Os “demais elementos” aos quais Furtado faz referência diriam respeito à superestrutura, afetada pela base material e pelas condições históricas. E o processo de industrialização e modernização pelo qual passava o Brasil, objeto de estudo dos economistas cepalinos e da Escola de Sociologia Paulista, seria parte destas condições históricas novas. Isto significa, é claro, que a dimensão cultural e intelectual também mudaria com elas.

Se até aproximadamente a década de 1930, a preocupação do intelectual brasileiro era a de situar um país novo, criar as bases de uma nação inexperiente, não realizada, a emergência deste novo processo de industrialização e a ideologia geral por trás dele, a do desenvolvimento, começava a passar uma visão mais pessimista, baseada na consciência de nos situarmos na retaguarda do progresso junto com as nações de Terceiro Mundo. Segundo Mario Vieira de Mello, o que antes era otimismo, virava “impaciência que requer análises e interpretações” (2009, p. 31).

Esta virada fica clara para Antonio Candido em sua análise sobre a produção literária brasileira. A ideia de um país novo havia introduzido na literatura algumas atitudes fundamentais como o interesse pelo exótico, o respeito pelo grandioso e a esperança pelas possibilidades. A atitude mais clara disto é a supervalorização da natureza e dos aspectos regionais, uma construção ideológica a partir do gigantismo da base natural nacional, vinculando-a à pátria e dando a ela sua justificativa de ser. Havia um tom de deslumbramento e exaltação para a posterioridade, herdado, de certa forma, dos primeiros descobridores e da literatura de viagem.

Enquanto isso, a percepção nascida com as teorias do subdesenvolvimento estava mais caracterizada pelo que faltava ao povo brasileiro e suas produções. A consciência da sua posição trazia uma mudança de perspectiva que, apesar de pessimista, seria uma força propulsora.

A grande preocupação teórica deste novo cenário, que ia dos estruturalistas cepalinos e teóricos da dependência à produção cinematográfica do Cinema Novo, com Glauber Rocha, seria a superação da condição de subdesenvolvimento. E para esta geração, somente a consciência e compreensão desta realidade pode trazer a superação de sua condição, a desejada passagem de periferia a centro do mundo.

Para certos autores, a diferença entre estas duas noções e a virada do pensamento intelectual brasileiro tratou-se somente de uma ordem subjetiva desta elite que se acreditava marcada por um destino especial. O ideal desenvolvimentista, que seria um “ideal importado” (Mello, 2009), teria tomado conta do debate somente porque esta nova geração teria decidido que se tratava de situações diferentes, ou seja, pela importância dada à ideia unicamente.

Mario Vieira de Mello é um dos que vê com certa dúvida a mudança de mentalidade da intelectualidade brasileira neste período. Segundo ele, a penetração das ideias desenvolvimentistas e a tentativa de superação do subdesenvolvimento foram de tal maneira que “não se ser ‘desenvolvimentista’ corre o risco, hoje em dia, de ser considerado como um crime de lesa-pátria” (Mello, 2009, p. 34). O autor escreve no início dos anos 1960 e procura criticar principalmente a adaptação das ideias marxistas à realidade brasileira, mas joga luz sobre o fato de ser o subdesenvolvimento uma percepção primeiramente da elite intelectual, que se acredita marcada por um destino especial.

Subjetivo ou não, o fato é que o debate desenvolvimentista tomou conta da esfera intelectual em diversas dimensões, e na produção cultural mais especialmente. A simples noção de que livros, filmes e tantos outros produtos culturais eram criados para se pensar a superação da condição de subdesenvolvimento, ou eram então baseados nela, prova uma mudança de percepção, de ideal que baliza as ações deste segmento, ou seja, de cultura.

Acreditamos poder incluir nesta mudança de mentalidade a variável das condições históricas novas: o processo prático de industrialização e desenvolvimento das forças produtivas nacionais, que se desenrola a partir da década de 1930 e se intensifica nas décadas seguintes. A consciência progressista e nacionalista que se gera

a partir dele coloca uma necessidade de defesa não só das riquezas naturais e da produção industrial nacional, mas do trabalho cultural contra os mecanismos do mercado capitalista internacional. A visão materialista de Ferreira Gullar nos dá luz aqui ao argumentar que “à medida que a sociedade ganha complexidade ganha também maior determinação interna, o que se reflete ao nível da superestrutura” (2002, p. 167).

Ciente disto, Celso Furtado passa, principalmente a partir da década de 1970, a abordar explicitamente a questão da cultura nos seus esforços de compreender o desenvolvimento. O desafio de superar o subdesenvolvimento sempre permeou sua obra a partir da constatação de que ele não era uma etapa, mas uma situação histórica produzida pela própria lógica capitalista. A inclusão da variável cultural neste pensamento enriquece seu pensamento em prol do desenvolvimento e de sua posição reformista que procurava buscar esta saída por meio da democracia.

Para o autor paraibano, que procurou fugir do estrito economicismo, o desenvolvimento é um processo que está ligado diretamente às características culturais e históricas da sociedade. Ao deixar de esgotar todas as suas energias na mera reprodução do cotidiano material, uma sociedade pode focar na exploração do reino do possível e de obras de pura imaginação criadora. E, por outro lado, ao investir sua imaginação criadora diretamente nas formas de garantir a autonomia local, pode acelerar o desenvolvimento.

A dimensão cultural em seu pensamento se remete principalmente a um processo de mudança social “pelo qual um número crescente de necessidades humanas é satisfeito através de uma diferenciação no sistema produtivo decorrente da introdução de inovações tecnológicas” (Caetano; Missio; Amorim, 2015, p. 5), somente possíveis por meio da “criatividade”.

As questões relacionadas à tecnologia e à criatividade são de extrema importância para o quadro da dependência. Como sabemos, a relação desigual gerada pela exportação de produtos tropicais, minérios e matérias-primas para os países centrais europeus teve sua outra face na importação massiva de bens mais elaborados, criados por uma tecnologia mais avançada. Os padrões de consumo gerados por este quadro, incompatíveis com as tecnologias disponíveis nos países periféricos, geram uma inadequação e dependência tecnológica acompanhada também de uma dependência cultural. Por isso, Furtado argumenta que o progresso técnico é uma das vias mais intensas de transformação cultural dos povos, operando na base material.

O processo de industrialização não foi capaz de superar esta dependência, somente de diversificá-la. A assimilação do progresso técnico, elemento primordial de diferenciação e competição entre os países na economia globalizada, continuava a dar-se quase que exclusivamente pela via dos novos produtos, situação histórica presente desde a Revolução Industrial da Inglaterra no século XVIII.

Este quadro da dependência tecnológica garantiria a extensão da cultura tanto material quanto não-material dos países centrais para os países periféricos. Estas duas faces da cultura estariam igualmente ligadas à criatividade. A cultura material, da forma como é concebida por Furtado, se trata de um aspecto mais técnico, relacionado à instrumentação da sociedade para a ação e produção. Já a cultura não-material estaria mais ligada à coordenação destes instrumentos e outras instituições para a organização social, manifestando-se a partir das instituições, ciências, artes, filosofia, religião e costumes. Em outras palavras, a cultura material seria composta pelos bens utilizados para consumo e para produção, e a não-material seria as próprias relações sociais de produção e organização da sociedade.

Considerando que a tecnologia elaborada no centro e os produtos gerados por ela carregam consigo o resultado de um processo muito particular, é impossível separar desta cultura material a influência incisiva de elementos da cultura não-material. Os bens possuem em sua formação e processo de produção os valores culturais moldados pelas classes hegemônicas.

É com a noção de hegemonia de Gramsci que Bruno Borja analisa a cultura da dependência no pensamento de Celso Furtado. Ele argumenta que, “estabelecida uma hegemonia, esta passaria a nortear os valores culturais e ideológicos, consolidados como expressão da identidade nacional e do interesse comum” (2009, p. 254), mesmo sendo propostas por uma classe específica dentro do jogo de poder. Neste caso, a hegemonia estabelecida era a das classes burguesas e produtoras dos países centrais, que se consolidava como hegemônica a partir de sua reprodução pelas elites locais.

Por este motivo, Celso Furtado se permite concluir que, assim como os produtos importados, “os valores burgueses pregados na Europa Ocidental, o liberalismo, o individualismo e o racionalismo, foram assimilados pelas burguesias locais, mas se teriam convertido em instrumento de reforço da situação dependente” (2008, p. 16). E é também por este motivo que, mais uma vez, não podemos deixar de considerar a cultura como um todo e um sistema maior, formado pela cultura material e não-material.

Se começarmos a introduzir aqui o tema da cultura cinematográfica e seus produtos, elementos que veremos com maior profundidade mais à frente podem pensar nos exemplos do consumo do cinema estrangeiro e a assimilação das ideias nele presentes. A indústria cultural tem grande papel nisso ao selecionar certas obras (podemos dizer o mesmo em relação aos livros, filmes, música, programas de televisão, etc.) a serem distribuídas de maneira que contenham o reforço de uma cultura não-material específica.

Estes materiais já elaborados, provenientes de uma indústria cultural forte, de um país desenvolvido e com grande *know-how* cultural, posam um problema sério à cultura de países periféricos. Isto porque

podem não apenas difundir normalmente os seus valores, mas atuar anormalmente através deles para orientar a opinião e a sensibilidade das populações subdesenvolvidas no sentido de seus interesses políticos (Candido, 1989, p. 143).

Deixando por enquanto de lado algumas variáveis complexas como o papel da comunicação em massa e a questão da assimilação passiva ou não destas ideias pelo consumidor, o fato é que a cultura é uma formação cumulativa. Principalmente para um país dependente e de formação heterocultural como o Brasil, o relacionamento entre estes diversos consumos de cultura não-material é importante.

Na base da dependência está o progresso técnico e a possibilidade de, por meio dele, impor padrões de consumo. Assim, a cisão estrutural que vimos anteriormente, que dá lugar às visões dualistas do país, espalha-se também para esta dimensão cultural. A estruturação do processo de dependência tecnológica se processa “de forma a permitir que uma minoria dentro do subsistema dependente esteja em condições de reproduzir os padrões de vida de prestígio criados nos subsistemas dominantes” (Furtado, 1983, p. 183).

O dualismo estrutural da sociedade era também cultural, criando uma diferenciação entre dois setores afastados, que vivem realidades e padrões de consumo material e cultural extremamente diferentes. Considerando então esta noção e, partindo mais uma vez de uma visão globalizante do capitalismo como uma complexa construção sociocultural, é possível argumentar, como Celso Furtado, que o desenvolvimento econômico é dependente do desenvolvimento de uma autonomia cultural local.

3.2 – Cultura como desenvolvimento

A partir do grau de dependência tecnológica e cultural e desta estrutura dual dentro das próprias sociedades subdesenvolvidas, os países centrais são capazes de influenciar os valores culturais e os padrões de consumo dos países periféricos¹¹. Os primeiros são os geradores do progresso tecnológico e líderes do processo de acumulação em escala mundial, enquanto, nos segundos, as classes dominantes acabam mais identificadas com os valores culturais e ideológicos do centro do que com seus próprios valores nacionais.

Para a formação de qualquer identidade – entendendo-a aqui como uma construção de sua própria forma de enxergar o mundo e as suas relações pessoais – a relação a algo que nos é exterior, diferente, estrangeiro, é sempre importante e ganha ainda mais importância para um país periférico e dependente como o Brasil. Esta noção é imposta pela própria posição em que nos encontramos no sistema internacional. Considerando que o brasileiro, para criar a sua identidade cultural deve tentar desvencilhar-se em alguma medida das nações centrais e que, por conta de sua situação de dependência, não pode deixar de viver nelas pendurado, “ele tem que tentar fazer uma cultura dele, mas a cultura que ele poder fazer é uma cultura pendurada no Ocidente” (Galvão; Xavier; Bernardet; Segall, 1980, p. 4).

Seja a partir de uma visão otimista que louva o exotismo natural brasileiro, seja a partir da noção propulsora do atraso, a inevitável dependência cultural é reconhecida pelos intelectuais brasileiros, que se voltavam para os padrões metropolitanos e europeus. No entanto, este processo de importação de cultura também pode pressupor uma autonomia, ao menos no nível da escolha de quais produtos consumir.

As teorias estrangeiras, segundo Renato Ortiz “são demandadas a partir das necessidades internas brasileiras” e, entre as teorias disponíveis “seleciona-se os elementos considerados pelo sistema-partida, no caso, a problemática nacional” (1985, p. 33). Em uma dinâmica sincrética, partir-se-ia de visões e apreensões de uma realidade local para buscar em ideias estrangeiras pontos de aproximação que

¹¹ Antonio Candido, em “Literatura e subdesenvolvimento” (1989), inclui nesta ideia a variável de que a América Latina foi ainda colonizada por metrópoles subdesenvolvidas se comparadas às outras do mundo ocidental. Neste sentido, haveria um segundo nível de influência dos valores culturais, partindo primeiro de nações centrais “mais centrais” que aquelas da Península Ibérica.

pudessem ser aproveitados para esta realidade. E a importação pode fazer pouco a pouco as ideias “entrarem em seu lugar”, a partir do momento que a realidade material passa a se aproximar da realidade dos países centrais.

Certamente não podemos partir da ideia de que possa existir uma identidade ou uma cultura totalmente autêntica, já que estas são formadas por uma pluralidade de características, construídas por diferentes grupos sociais e em diferentes momentos históricos. Falar de uma cultura autenticamente nacional seria uma utopia, já que “um país precisa de ideias para sobreviver e na falta delas, recorre às ideias elaboradas no estrangeiro” (Mello, 2009, p. 48).

Principalmente em um contexto mais globalizado, as criações intelectuais de uma nação acabam se tornando comum a todas as outras. Só assim pode o indivíduo de um país subdesenvolvido tomar conhecimento das especificidades de um artista estrangeiro e da cultura nacional na qual ele está inserido, além de apreender a sua própria realidade como parte da universalidade da experiência humana. A maior aproximação entre os povos por meio da cultura revela uns aos outros e permite a troca de expressões artísticas e informações científicas.

Parte das vertentes intelectuais que passa a reconhecer a condição de subdesenvolvimento enxerga no reconhecimento desta vinculação com a cultura estrangeira o “começo da capacidade de inovar no plano da expressão e ao desígnio de lutar no plano do desenvolvimento econômico e político” (Candido, 1989, p. 152). A assimilação recíproca, não a total supressão de contatos e influências, encaminha em certo grau a dependência para uma interdependência, conscientizando o indivíduo da sua posição e motivando o empenho político da criação.

O problema é lembrar que as criações que se tornam universais ou globais, chegam neste patamar a partir de um jogo de poder internacional e são na verdade fruto de uma realidade nacional específica. A realidade internacional é fruto de diversas contradições entre as particularidades nacionais, enquanto estas são resultantes da interação de elementos diversos no interior da nação. Por isso há sempre uma construção histórica da hegemonia em jogo nestes dois níveis

A maior preocupação de certas linhas das ciências sociais brasileiras em relação a esta dinâmica é a possibilidade de alienação. Roland Corbisier, filósofo ligado ao Instituto de Superior de Estudos Brasileiros – ISEB, por exemplo, argumenta que

A falta de consciência nacional, a falta de consciência crítica em relação a nós mesmos se explica pela alienação, pois o conteúdo da

colônia não é a própria colônia, mas a metrópole. A tomada de consciência de um país por ele próprio não ocorre arbitrariamente, mas é um fenômeno histórico que implica e assinala a ruptura do complexo colonial (Corbisier *apud* Ortiz, 1985, p. 55)

Glauber Rocha é outro intelectual brasileiro que bateria bastante na tecla da alienação cultural como reflexo da situação dependente. Separando a posição do colonizador e do colonizado, respectivamente, sujeito e objeto da equação, o cineasta clama por novas obras nacionais que pudessem contribuir para a tomada de consciência do povo e para a quebra da alienação. O desenvolvimento, gestado a partir da autonomia cultural, só poderia ser um humanismo ao “restituir à nação a sua essência e devolver ao homem colonizado sua dimensão humana” (Ortiz, 1985, p. 60).

E Rocha propõe todo o seu cinema a partir da violência simbólica da condição do colonizado. A exposição da miséria dos povos do Terceiro Mundo, a partir de novas temáticas e estéticas no cinema brasileiro, seria uma tentativa manifesta de denúncia e de reforço da consciência nacional, como o próprio deixa claro em “Eztetyka da fome”, originalmente publicado em 1965.

Influenciado pelas ideias do psiquiatra Frantz Fanon, Rocha concorda que a situação de subdesenvolvimento, consequência direta da colonização econômica e cultural, leva a mecanismos inconscientes de dependência, racismo e colonialismo nas mentes de colonizados e colonizadores. O complexo de inferioridade e alienação se daria em um processo duplo, “econômico, em primeiro lugar. Por interiorização, ou melhor, epidemização dessa inferioridade, depois” (Fanon, 2008, p. 28). Por conta desta interiorização profunda da condição de inferioridade, o processo de desalienação só poderia passar pela militância, pela conscientização do inconsciente.

A conclusão deste pensamento leva ambos os autores a concluir que a cultura alienada está condenada à inautenticidade. Já vimos anteriormente que falar em uma cultura autenticamente nacional é descartar as complexas facetas da formação de uma cultura e a relação entre os diversos elementos que a criam. No entanto, a consequência da alienação e da inautenticidade que ambos colocam aqui é a cultura dependente gerada como simples reflexo da cultura metropolitana, tendo como necessidade um processo de conformação com a imagem que o colonizador dá ao colonizado, o que negligencia a realidade própria em que está inserida.

E qualquer obra, em qualquer contexto, tem sempre como condição prévia de seu surgimento a realidade nacional material e não-material em que está inserida. Por isso, como parte da superação da condição de subdesenvolvimento, a mudança de mentalidade estaria na linha de uma mudança na produção cultural, já que “a melhor arte de um país subdesenvolvido é aquela que parte de sua realidade específica, de sua particularidade, e busca através dela exprimir a universalidade” (Gullar, 2002, p. 234).

Esta ideia coloca em jogo uma questão importante: haveria uma diferente maneira de se apreender a realidade nos países subdesenvolvidos? Tendo em vista o processo até aqui percorrido, diríamos que sim. Diferentes condições históricas e estruturais gestariam modos específicos de se enxergar a realidade, estes sendo expressos na produção de uma cultura. A base da dependência cultural manifesta no consumo de padrões culturais das nações centrais acabava por mascarar esta noção. Mas, de fato, as realidades e condições históricas eram extremamente diferentes.

Considerando que a cultura sofria imensa influência dos padrões europeus, esta noção leva a uma conclusão de uma raiz nacionalista¹². A ruptura com uma maneira de produzir e pensar cultura coloca presente uma preocupação fundamentalmente brasileira, com seus problemas humanos, sociais e políticos.

O “novo” seria essencial para quem se preocupa em superar a condição de subdesenvolvimento e as estruturas arcaicas da cultura. Assim, um estágio essencial para as superarmos seria a capacidade de produzir “obras de primeira ordem, influenciadas não por modelos estrangeiros, mas por exemplos nacionais anteriores” (Mota, 1977, p. 26). A ruptura com o passado colonial e a emergência de um ideal de nação esbarrava, no entanto, na estrutura dualista da sociedade brasileira.

É verdade que podemos enxergar também dentro dos países centrais, em alguns mais claramente do que outros, a mesma cisão cultural e a mesma dualidade. O que acontece de maneira diferente é que, nestes, por conta do processo de diversificação da estrutura da sociedade, a partir das revoluções industriais e burguesas, encontra-se uma classe de certa forma intermediária que permite um conflito pela

¹² No entanto, Ferreira Gullar irá argumentar que “clamar dentro dos países subdesenvolvidos pelo estudo e conhecimento de sua própria realidade não é, como se pretende fazer crer, frequentemente, uma atitude retrógrada ou anti-internacionalista, mas, pelo contrário, a verdade atitude internacionalista, decorrente de uma concepção concreta da realidade internacional” (2002, p. 231), da compreensão de sua situação histórica.

hegemonia da identidade nacional. Enquanto, nos países periféricos, “torna-se ausente uma identidade que subsidie a formação de uma burguesia nacional, que cultue e exalte suas próprias ideologias e valores” (Caetano; Missio; Amorim, 2015, p. 12). Em outras palavras, sem esta identidade não pode haver burguesia nacional, esta é “muito mais burguesia do que nacional” (Borja, 2009, p. 260).

Como vimos anteriormente, esta seria a classe que, para os desenvolvimentistas, deveria levar adiante a revolução nacional em prol de um desenvolvimento industrializante. Aliada como estava ao capital e à cultura estrangeira, a visão reformista dos estruturalistas acabaria caindo por terra.

Uma das principais e mais maléficas consequências deste quadro é o adensamento do abismo que separa os dois Brasis na visão estrutural dual. A partir do exemplo da literatura, Antonio Candido analisa como o escritor de um país subdesenvolvido voltava-se para os padrões europeus e “na medida em que não existia público local suficiente, ele escrevia como se na Europa estivesse o seu público ideal, e assim se dissociava muitas vezes de sua terra” (1989, p. 145).

Interessadas pelo consumo dos centros da cultura europeia, as elites subdesenvolvidas tentaram pelo comércio exterior adquirir o maior número de bens possíveis, muitas vezes sem a necessária crítica adaptada à realidade nacional – a famosa anedota da importação de esquis para a neve cabe bem como exemplo aqui – enquanto o povo seguia carregando heranças culturais não europeias que tem significado quase nulo para as elites. Assim, desprezado pela cultura da classe dominante, “o povo dá continuidade ao seu processo formativo com alguma autonomia, o que permite que as raízes não europeias se consolidem na cultura popular” (Silva & Barros, 2014, p. 18).

Por isso, em muitos momentos da história cultural brasileira, intelectuais clamaram por um esforço de valorização da cultura popular. Na esteira de uma diferenciação freyriana entre “cultura” e “técnica”, deveríamos teoricamente dar precedência à primeira. A técnica, sendo quantidade, vincula-se aos meios de comunicação em massa, à uniformização do ideal; enquanto a cultura, sendo qualidade, vincula-se aos valores humanos, é tradição, identidade (Ortiz, 1985, p. 104), é ligada à cultura popular.

Ferreira Gullar, por exemplo, chega a argumenta que “cultura popular é, inicialmente, consciência revolucionária” (Gullar, 2002, p. 23). Isto porque a valorização dela seria parte de uma tomada de consciência da realidade nacional, na qual os

problemas da indústria do livro, da produção cinematográfica, da falta de formação universitária, são frutos principalmente do ensino e da cultura serem mantidos como privilégios de uma reduzida faixa da população. A cultura popular, gestada espontaneamente e com maior autonomia das raízes europeizantes, permitiria a tomada de consciência do povo.

Além disso, de um ponto de vista econômico, a dependência cultural gera também um grau de acumulação de renda mais elevado. Isto porque, ao seguir os padrões de consumo de um país desenvolvido, a elite de um país subdesenvolvido inclui-se em um padrão onde a acumulação é mais elevada e deixa de poupar ou investir no mercado nacional. O mimetismo cultural, que parte desta situação, restringe a utilização do excedente produtivo e a criatividade dos países periféricos. Este processo, segundo Furtado, é marcado pela irracionalidade e pela falta de consideração de certas limitações materiais da sociedade em que estas elites estão inseridas.

Assim, o mimetismo cultural é por si só um impasse ao desenvolvimento. Seria somente “na medida em que a capacidade criativa do homem está orientada para a geração de inovações, tanto no âmbito da cultura material quanto na cultura não-material, que põe-se em curso o processo de desenvolvimento” (Silva & Barros, 2014, p. 17).

A situação agrava-se ainda mais se considerarmos, no contexto da modernização, o papel da indústria cultural e das tecnologias de comunicação em massa. Dentro de um contexto de dependência tecnológico-industrial (Dos Santos, 1970), os produtos culturais e de comunicação, como o cinema, os jornais, as emissões televisivas e de rádio, passam a seguir cada vez mais a lógica do consumo industrial e dos conglomerados transnacionais.

Grandes empresas de comunicação impõem um determinado padrão de consumo, que além de tudo é disseminado em maior escala, permitindo a muito mais pessoas o acesso aos centros difusores dos valores culturais e uma maior difusão dos signos e elementos simbólicos da cultura. Em outras palavras, a dominação cultural é amplificada pela força da indústria cultural.

As potências industriais, com a nova percepção do papel desta indústria teriam passado a colonizar “a grande reserva que é a alma humana” e estender a situação colonial de laços mais estritamente econômicos (Morin, 1961). A própria técnica de produção, com “a substituição da forma pela fórmula” (Bosi, 1986, p. 51), teria permitido

a consolidação de grandes complexos produtores e fornecedores de imagens, de palavras e de ritmos.

A indústria cultural foi possível somente pela união entre técnica e capitalismo no mundo industrial, com inovações que permitiam a utilização de toda a criação do espírito como produto. A produção burocratizada usa a técnica como ferramenta de distribuição e reprodução mecânica, mas o caráter industrial, que diz respeito “à estandardização da própria coisa e à racionalização das técnicas de distribuição” (Adorno, 1971, p. 289) não se refere totalmente ao processo de produção, que deve conservar em certa medida a individualidade e a originalidade do produto para atrair o público.

O que permite este paradoxo é, segundo Edgar Morin (1961), a natureza do imaginário humano, que se estrutura a partir de arquétipos e modelos. Há, no seio do processo de consumo máximo, uma estandardização a partir destes modelos que tende, inclusive, a um cosmopolitismo. Ela tende a “enfraquecer as diferenciações culturais nacionais ao proveito de uma cultura de grandes ares transnacionais. A cultura industrial, no seu setor mais concentrado e dinâmico, é já organizada de maneira internacional” (Morin, 1961, p.55), tendo como base um público médio universal que nada mais é do que o indivíduo da classe média das nações centrais.

O caráter industrial deste nicho o obrigaria a dar grande importância para o consumo e para o lucro que compensa o investimento. Em setores da indústria como o cinema, cujo nível de investimento é muito mais alto, esta noção fica ainda mais clara. A reprodução de certos padrões deve ser prioridade em relação à invenção de novos, pois o investimento só se paga a partir do alto consumo e, para atrair um maior número de pessoas, foca-se em uma linguagem homogênea, acessível a mais consumidores. E justamente por ser esta uma arte com um enorme papel de formação e educação das massas, um veículo de ideologias, seria perigoso deixar o mercado nacional entregue totalmente à produção estrangeira.

No contexto de um país subdesenvolvido, com uma imensa massa analfabeta e fora do alcance da palavra escrita, enxerga-se um grande número de pessoas pronto para ingressar na base de uma cultura urbana de massa e sujeita “à inculcação subliminar, impondo-lhe valores duvidosos” (Candido, 1989, p. 147) por meio da indústria cultural, principalmente por meio do audiovisual, a linguagem perfeita para o indivíduo médio universal (Morin, 1961).

Em oposição à cultura popular, a indústria cultural seria algo fabricado de maneira análoga aos produtos não-culturais e com vistas principalmente ao consumo. Pela sua homogeneidade, ela se articula em função de um público-massa, abstrato, nivelado por igual pelas instituições que produzem e difundem as mensagens. Por outro lado, a cultura popular nasceria de maneira mais espontânea, criada pelas próprias massas, não imposta (Bosi, 1986, p. 63).

Já em meados da década de 1960, a partir da centralização estatal e do alinhamento com o capital estrangeiro, a dimensão do mercado e da indústria cultural brasileira depois do Golpe Militar passa a ser muito maior. É neste momento de internacionalização do capital, da criação de um mercado de bens materiais que “se desenvolve um mercado de bens simbólicos que diz respeito à área da cultura” (Ortiz, 1985, p. 81). Isto implica na criação e consolidação de grandes conglomerados brasileiros de mídia e comunicação, como a Rede Globo e a Editora Abril, e no aumento do mercado cultural cinematográfico, editorial e televisivo.

O crescimento do mercado consumidor significa, ao mesmo tempo, uma importação também maior de produtos culturais dos países centrais, com um povoamento cada vez maior do imaginário brasileiro com referências da indústria de massa, principalmente a proveniente dos Estados Unidos. A introdução acontece não só com bens de consumo culturais, mas também com noções transformadoras de processos de trabalho, instituições de ensino e outras áreas da cultura, partes integrantes de uma adequação do mercado consumidor nacional à mentalidade importada.

A diversificação do mercado consumidor consolida também certa parte da produção nacional. No entanto, esta acaba por ser alinhada aos produtos importados por conta de um longo período de assimilação dos padrões de consumo dependente e por conta da máxima de substituição da forma pela fórmula. Nesta dinâmica entre cultura de massa estadunidense e a produção nacional, a recente classe média urbana surgida com a industrialização brasileira vê-se em uma posição de pequena autonomia criativa, sendo assediada, por um lado, pela indústria cultural, mas ainda mantendo uma face voltada para a cultura popular (Silva, 2014).

A ideia do surgimento de um segmento da população urbana que não é capaz de sustentar o processo de desenvolvimento por si só e alia-se ao capital estrangeiro por meio do consumo cultural importado, mas volta-se em certa medida para a cultura considerada “autenticamente” popular em busca de uma identidade para suas

produções será a base para muitas das discussões entre torno de grupos como o Cinema Marginal.

3.3 – O caso específico do cinema: uma trajetória no subdesenvolvimento

Desde os seus primórdios, a história do cinema no Brasil é a história de uma indústria cultural subdesenvolvida e dependente. Seus marcos iniciais, como a primeira exibição, em 1896, e o primeiro filme rodado no Brasil, “Vista da Baía de Guanabara”, de 1898, foram iniciativas pessoais de estrangeiros que aqui se estabeleceram ou estavam de passagem. Em outras palavras, não foram fruto de uma indústria organizada ou de produtores brasileiros preocupados em iniciar um movimento nacional.

Do final do século XIX até os dias de hoje, quando vemos uma parcela de apenas 16,4% para os filmes nacionais no mercado cinematográfico¹³, os filmes importados dominaram o mercado interno e rechearam as mentes de cinéfilos, de estudiosos e, principalmente, do grande público com suas temáticas, estética e linguagem.

É por este motivo que críticos e historiadores do cinema nacional não hesitam em afirmar que

Não é possível entender qualquer coisa que seja no cinema brasileiro se não se tiver sempre em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme estrangeiro, importado quer por empresas brasileiras, quer por subsidiárias de produtores europeus e norte-americanos. Esta presença não só limitou as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional como condicionou em grande parte suas formas de afirmação (Bernardet, 2009, p. 21).

¹³ Valores de 2016. Dados retirados de “Filme B – Evolução do market share nacional”. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/estatisticas/evolucao-do-mercado>. Acesso em 04 de junho de 2019.

O cinema como inovação tecnológica, quando apareceu na Europa Ocidental e nos Estados Unidos, na última década do século XIX, significou uma extensão das revoluções industriais e tecnológicas para o campo do entretenimento. Quando ele chega ao Brasil, encontra um país atrasado e subdesenvolvido, “arrastando-se sob a herança penosa de um sistema econômico escravocrata e um regime político monárquico que só haviam sido abolidos respectivamente em 1888 e 1889” (Gomes, 1996, p. 8).

Mesmo o mercado de exibição dos filmes estrangeiros acabou se consolidando por aqui somente por volta de 1907, dez anos depois da sua primeira exibição, quando a produção industrial de energia elétrica se estabilizou no Rio de Janeiro. A partir deste ano, o comércio cinematográfico floresceu e o cinema passa a entrar paulatinamente no hábito do brasileiro.

De qualquer maneira, o quadro técnico, artístico e comercial do cinema era constituído basicamente de estrangeiros. Influenciada pela forte herança escravocrata, a sociedade brasileira costumava designar o trabalho manual, quando simples, aos escravos, e quando complexo, aos estrangeiros (Gomes, 1996). Por isso, o cinema, que era uma tarefa complexa que dependia de diversos processos químicos, para a revelação, e mecânicos, para a filmagem e para a exibição, era executado quase que exclusivamente por estrangeiros, enquanto os brasileiros – livres e escravos – eram mantidos longe desta função.

Apesar do estabelecimento de uma “bela época do cinema brasileiro”¹⁴ entre 1908 e 1911, cuja vitalidade pode ser explicada pelo “entrosamento entre o comércio de exibição cinematográfica e a fabricação de filmes” (Gomes, 1996, p. 24), a ocupação do mercado interno foi se tornando cada vez mais violenta. Com o desenvolvimento do mercado dominado, diminuem as possibilidades da produção brasileira de atingir seu público, o que leva apenas à formação de grupos de distribuidores, exibidores e, mais tarde, de criadores de legendas, não de produtores (Bernardet, 2009).

A situação extrapolava os setores da indústria e fazia parte de uma dinâmica global da economia brasileira como importadora de bens manufaturados: “em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também

¹⁴ Ver Araujo, Vicente de Paula (1976). *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva.

o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte” (Gomes, 1996, p. 11).

Dessa maneira,

em alguns meses, o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição do filme estrangeiro. Inteiramente à margem e quase ignorado pelo público, subsistiu, contudo um debilíssimo cinema brasileiro (Gomes, 1995, p. 11).

Com a saturação do mercado pelo produto estrangeiro, os filmes brasileiros eram obrigados a enfrentar o desinteresse e a má vontade do público e dos comerciantes, que “sistematicamente responsabilizam, para qualquer mal que os atingia, o cinema brasileiro” (Bernardet, 2009, p. 27). O que sustentava a produção brasileira nas primeiras décadas do século é a moda dos documentários, os cinejornais, os “naturais”, que, ao contrário dos filmes de ficção, estão fora da concorrência dos produtores estrangeiros.

Estas fitas são parte de uma mentalidade intelectual que, como vimos, valorizava a criação artística permeada de exotismos e referências à formação da nação a partir da natureza. Os filmes “naturais” poderiam trazer algo de novo em relação às obras que chegavam dos países centrais, ou seja, a própria natureza brasileira e as paisagens do país. Vez ou outra apareciam filmes de ficção de sucesso, no entanto, estes não mantinham uma “produção suficientemente regular e lucrativa para sustentar um quadro de produtores com o mínimo de equipamento, laboratórios, *know-how*” (Bernardet, 2009, p. 37).

O fato de cineastas, por livre iniciativa, produzirem sem interrupção apesar da falta de sucesso de seus filmes é um fenômeno que, segundo Bernardet (2009), “só poderia ocorrer numa cinematografia dominada” (p. 37), já que “a realidade cinematográfica era o natural, o cinejornal, a cavação. O filme de ficção era o sonho, o desejo, a vontade, mas era a realidade dos outros” (Bernardet, 2009, p. 43). Esta tendência, apesar de revertida a partir do período da Retomada, ainda manteve uma

boa parte da produção nacional focada nos documentários, visto que a parcela de mercado para os filmes de ficção brasileiros ainda é baixa¹⁵.

Por este motivo, em seu prefácio à segunda edição de “Cinema Brasileiro: Propostas para uma história” de Jean-Claude Bernardet, Arthur Autran reforça a ideia do autor de que “o conceito de história do cinema que se usou no Brasil está mais vinculado à vontade dos cineastas e dos historiadores do que à realidade concreta” (Bernardet, 2009, p. 11). Pouca importância teria sido atribuída aos filmes de não-ficção pelos historiadores, pois “dependente o cinema brasileiro e sua história, dependente a metodologia com que se estuda essa história” (Bernardet, 2009, p. 11). A história do cinema brasileiro não se apresentou como uma linha reta, mas “como uma série de surtos em vários pontos do país, brutalmente interrompidos” (Bernardet, 2007, p. 29), os chamados “ciclos”.

Assim, o aparecimento de “Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento”, de Paulo Emilio Sales Gomes em 1973, marca uma virada de página no pensamento cinematográfico brasileiro ao perceber o que há de eurocêntrico em sua metodologia, sendo

um daqueles casos em que o pensamento elaborado a partir da periferia do sistema capitalista não apenas dialoga com as teorias construídas nos países centrais como também articula a crítica e constrói outros horizontes (Bernardet, 2009, p. 12).

Afinal, todo o sistema de vigência e predominância dos filmes estrangeiros, mesmo marcado fortemente pelo subdesenvolvimento técnico-econômico, não se deu apenas por causa da dependência econômica, mas também pela cultural. Uma peculiaridade do processo colonizador brasileiro – e latino-americano – garantiu que “as informações culturais emitidas pelas metrópoles econômicas e/ou culturais e transportadas para o Brasil não encontrem aqui um terreno que lhes seja heterogêneo” (Bernardet, 2009, p. 28).

¹⁵ Informe de Acompanhamento do Mercado – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Disponível em: http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/informe_anual_preliminar_2016.pdf f. Acesso em 04 de junho de 2019.

Os colonizadores, quando de sua chegada, exterminaram grande parte da população originária e influenciaram a instalação de uma elite totalmente ligada à metrópole. Assim, em uma fase posterior, eles encontraram, nos países subdesenvolvidos, uma dualidade estrutural e cultural. As elites, consumidoras dos filmes estrangeiros, eram mais próximas e propensas aos padrões culturais das nações centrais, por isso é relativamente fácil a absorção de seus produtos.

Na esteira de um pensamento sobre a alienação cultural e sua penetração no Brasil a partir da criação identitária refletida no colonizador, Paulo Emilio Sales Gomes afirma que:

não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar (Gomes, 1996, p. 90).

E a impregnação do filme estrangeiro, principalmente do americano, a representação máxima da transformação do “invento em indústria cujos produtos se espalharam pelo mundo suscitando e disciplinando os mercados” (Gomes, 1996, p. 92), ocupou tanto espaço na imaginação coletiva que “adquiriu uma qualidade de coisa nossa na linha de que nada nos é estrangeiro, pois tudo o é” (Gomes, 1996, p. 93). Isto o fez entrar ainda mais fundo na imaginação coletiva, no sentido de valores culturais, padrões de uma linguagem ou de uma estética cinematográfica.

As camadas de maior poder aquisitivo eram constantemente submetidas às pressões do consumo cultural do exterior e tinham maiores condições de assimilação da informação cultural. Assim, diante de um filme, brasileiro, “precisariam ter autonomia de decisão a se afirmar numa perspectiva histórica” (Bernardet, 2009, p. 30), já que a decisão sobre o filme não estaria tomada, então elas estariam aguardando a chancela da metrópole. A ausência de um tratamento da realidade brasileira pelo cinema nacional e a mentalidade importadora da classe industrial construíram os filmes nacionais como uma experiência única para o nosso público, já que eles eram vistos com olhos bem diferentes dos filmes estrangeiros (Bernardet, 2007).

Por isso não houve também condições para o estabelecimento de um forte cinema clássico brasileiro no momento em que ele foi procurado e fazia sentido como uma proposta:

sua estética exigia, em 1930, 1940 ou 1950, um aparato de produção e distribuição fora do alcance, o que tornou instáveis, rarefeitas, problemáticas ao extremo, as tentativas de um estilo hollywoodiano no Brasil. (Xavier, 2001, 37).

A “ideologia industrialista” (Xavier, 2001) que dominou desde o início o mercado cinematográfico não dava vez ao cinema brasileiro e projetava os motivos de sua falência dentro dele mesmo, o que, na verdade, significava “uma total falta de visão do cinema como mercadoria, uma incompreensão da estrutura do mercado internacional” (Bernardet, 2009, p. 46).

Os cineastas só perceberam a relação entre a dominação do mercado e a impotência da produção local aos poucos, e por conta do “fato muito concreto de cineastas, com latas de filmes debaixo do braço, indo procurar exibidores que não demonstravam nenhum interesse por seus filmes” (Bernardet, 2009, p. 47). Esta situação básica nunca se alterou e o mercado permaneceu ocupado pelo filme estrangeiro, enquanto os filmes nacionais foram obrigados a enfrentar a má vontade e o desinteresse do comércio, conseguindo exibição graças ao amparo legal e à ação governamental, que significaram um respiradouro para nossa produção.

O ano de 1932 marca a história do cinema brasileiro por conta da primeira medida de intervenção estatal no plano de exibição dos filmes, quando Getúlio Vargas decretou a projeção compulsória de um filme de curta-metragem para cada longa exibido. Assim inaugura-se de fato a presença do Estado na atividade cinematográfica brasileira, sendo este “uma força, a única, que permitiu (aos produtores) enfrentar de alguma forma a presença avassaladora do cinema estrangeiro” (Bernardet, 2009, p 52). Como vimos, os produtores provavelmente já estariam conscientes, mesmo antes de 1932, de que deviam enfrentar o filme importado por conta da dificuldade que encontravam para a exibição de seus produtos, mas ainda não haviam equacionado a situação com precisão, como em outras áreas mais organizadas da indústria.

É nesta mesma época que datamos o início de uma mudança de mentalidade na intelectualidade brasileira em direção à consciência de sua posição de subdesenvolvimento. A noção de sua posição de atraso, que traria como consequência

a análise mais concreta e focada na superação do subdesenvolvimento, atuou também no cinema a partir da pressão de produtores no Estado com vistas a viabilizar uma atividade mais autônoma.

No entanto, o papel exercido pelo Estado a partir das leis favoráveis ao cinema brasileiro, além de precárias e de não terem sido sempre respeitadas, marcou fortemente a atividade cinematográfica por conta do vínculo dos cineastas com o poder. Esta atitude corresponde àquela dos exportadores, frequentemente ligados ao Estado para pressionar por atitudes protecionistas, e é necessária, pois os cineastas e produtores eram obrigados “a frequentar a elite do poder, a ter certa familiaridade com as cúpulas do poder” (Bernardet, 2009, p. 67) para conseguirem tocar seus projetos.

Assim, além do constrangimento causado pelo pouco espaço aos filmes nacionais na linha de exibição, o vínculo dos cineastas com o poder e a dependência do Estado também trouxe um efeito negativo para a produção, pois é mais difícil produzir filmes críticos e contrários à ordem vigente, se estes mesmos filmes são realizados e comercializados com a colaboração do Estado. Os cineastas tenderiam a atuar dentro de um “espaço legal”, ou seja, de uma “área delimitada pelas condições de mercado por um lado e, por outro, pelos mecanismos estatais” (Bernardet, 2009, p. 68), o que restringia a ousadia estilística e a crítica ideológica.

Aqui está a segunda baliza a partir da qual se estruturou a produção cinematográfica brasileira subdesenvolvida: “o papel fundamental exercido pelo Estado na história do cinema brasileiro não pode ter deixado de marcá-lo tão profundamente quanto a própria presença do cinema estrangeiro” (Bernardet, 2009, p. 13).

A articulação mais orgânica no cinema brasileiro com a noção de nação periférica e subdesenvolvida, fortemente baseadas na questão nacional, ainda demoraria cerca de duas décadas para se consolidar, com grande influência dos debates estruturalistas nas ciências sociais e na economia. Antes disso, os cineastas ainda viam o fracasso da companhia cinematográfica Vera Cruz, representação máxima da materialização de um sonho de atividade industrial do cinema brasileiro.

A Vera Cruz esteve ativa entre 1949 e 1954, produzindo 22 longas-metragens ao todo, alguns reconhecidos por seus ótimos padrões técnicos e artísticos, mas sua maior herança foi a destruição do sonho de uma grande indústria cinematográfica aos moldes estrangeiros.

Os cineastas brasileiros, olhando a produção estrangeira que dominava seu mercado indagavam-se: “todos os países têm cinema, por que não o Brasil? E o cinema

dá muito dinheiro, veja-se Hollywood. E, no entanto, no Brasil nunca dá certo” (Bernardet, 2009, p. 45). Esta incompreensão da situação nacional coloca, inicialmente, a noção da qualidade dos filmes, como principal fator para o cinema brasileiro estar em segundo plano. O ideal de cinema verdadeiro, no país dominado pelo produto estrangeiro, era o hollywoodiano, então a produção deveria ser feita dessa mesma maneira.

Historicamente, a produção cinematográfica brasileira foi marcada pela tendência das pequenas produtoras e empresas, filmes artesanais, iniciativas privadas, não pelo cinema industrial. Este foi, pelo menos até a década de 1950, uma aspiração da burguesia nacional. Criar um grande estúdio significaria adquirir grandes terrenos, construir infraestrutura pesada, importar equipamentos de última geração e técnicos e artista para um quadro fixo. E, segundo Bernardet (2009), “nada na realidade cinematográfica brasileira, além do desejo do sonho e da mentalidade colonizada, podia sustentar tais empreendimentos” (p. 126).

Para o cinema industrial nacional poder se sustentar precisaria ter público consumidor e muito investimento para manter as produções. Os fundadores da Vera Cruz acreditavam que filmes de qualidade indiscutível, com técnicos profissionais e artistas estrelas, assegurariam a presença do público e venceriam os entraves da comercialização e a batalha do mercado. E naquele momento, com a industrialização em São Paulo a todo vapor, havia finalmente capital para investir em grande escala na produção cultural.

A companhia significa, neste sentido, também uma tentativa de corresponder, no plano cinematográfico, à representação que a nova burguesia industrial paulistana tinha de si própria. A industrialização e a modernização trouxeram uma enorme efervescência cultural para São Paulo, marcando a cidade como o exemplo perfeito da nova sociedade brasileira que surgia com este processo.

A partir do pós-guerra, o crescimento urbano era desenfreado, o fluxo de imigrantes rurais e europeus era constante, a industrialização se fixava como um caminho sem volta, a classe operária dobrava em tamanho e a modernização chegava ao Brasil com força. Com este crescimento, o mercado de cultura passa a ser um mercado satisfatório e a cidade tinha a “necessária mistura de animação social, de pujança econômica e de ilusão política para servir de base a essa espécie de euforia cultural que invade a cidade” (Galvão, 1981, p. 17).

Um pequeno grupo de burgueses industriais alia-se então a uma elite mais antiga – Matarazzo é um nome que surge quando se fala dos empreendimentos culturais e com a Vera Cruz não foi diferente – e a um grupo de jovens surgidos das primeiras gerações da Faculdade de Filosofia de São Paulo, donos de uma estimulante bagagem cultural e novas ideias. Esta mistura passa a moldar a elite com maior correspondência na realidade da transformação econômica pela qual passava a sociedade brasileira.

No entanto, a partir da década de 1940 e com maior intensidade no período de Juscelino Kubitschek, o Estado vira peça central no planejamento da economia e na racionalização do sistema administrativo. A nova burguesia industrial paulista, com forte poderio econômico, mas pouco poder de decisão passa a se sentir deixada de lado no processo de desenvolvimento econômico do país e se volta para o desenvolvimento cultural.

E São Paulo, que havia encontrado, em 1930, a derrota política e, em 1932, a derrota militar (Galvão, 1981) encontra no movimento cultural uma manifestação “de uma forma de compensação, no campo da cultura, da perda de hegemonia política e econômica” (Galvão, 1981, p. 20). Este movimento é patrocinado pela burguesia industrial, que toma iniciativa para desenvolver uma arte perfeita para o seu renascimento cultural: o cinema tem um forte caráter industrial, é veículo de padrões culturais e poderia competir com o sucesso das produções carioca na época, as chanchadas consideradas de baixo nível técnico e artístico.

Para Maria Rita Galvão (1981), toda esta noção fazia parte de uma espécie de complexo de subdesenvolvimento da burguesia nacional, principalmente a paulista. O cinema, arte industrial e moderna por excelência, seria o veículo de afirmação desta classe, pois “a burguesia que se sente forte e ascendente não estaria a seus olhos plenamente realizada se não houvesse também, como nas grandes potências, esse tipo de manifestações culturais” (Galvão, 1981, p. 12-13).

Assim, a Vera Cruz surge em novembro de 1949, a partir de industriais brasileiros com um recém-chegado brasileiro que trabalhou nas vanguardas cinematográficas europeias, Alberto Cavalcanti, como diretor-geral da empresa. A junção da intelectualidade com a elite industrial paulistana inspirava-se no modelo industrial de Hollywood, com estúdios de grandes dimensões, contratação de técnicos estrangeiros, o estabelecimento de um *star system* e um investimento milionário para a criação de filmes de técnica superior. O objetivo era criar filmes de qualidade e negar o cinema brasileiro anterior, principalmente a chanchada carioca, cinema de espetáculo e produção rápida, empresarial.

A companhia nasce então autossuficiente, repleta de bons técnicos, bons artistas, a maquinaria adequada, grandes estúdios e dinheiro, com uma compreensão de algumas das principais questões que impediam o florescimento de um cinema industrial brasileiro. O mito pela primeira vez se concretizava, mas não esperava encontrar alguns inimigos bem declarados do cinema nacional: os exibidores e distribuidores.

Seu declínio se dá principalmente pela ausência de um sistema próprio de distribuição, que deixava na mão de outras empresas, principalmente as estrangeiras, mais de 60% da arrecadação (Jorge, 2004), e por conta da contínua concorrência de filmes estrangeiros no mercado nacional. O maior exemplo disso é o longa-metragem *O cangaceiro*, de Lima Barreto, que rendeu à companhia um valor ínfimo comparado ao investimento feito inicialmente, com a maior parte dos lucros ficando para os exibidores e para a Columbia Pictures, dona da distribuição no mercado internacional, onde o filme fez sucesso após a representação do Brasil no festival de Cannes.

O cinema de qualidade industrial da Vera Cruz, de grandes técnicos importados, personalidades nacionais e temáticas mais brasileiras não foi o suficiente para dominar o público brasileiro e muito menos para manter a produção contínua por meio do retorno do investimento feito em sua produção.

No entanto, o fim desta experiência trouxe bons frutos. Paulo Emilio Salles Gomes tem uma visão positiva dos erros da companhia, argumentando já em 1960 que as ideias que iriam marcar o futuro próximo do cinema nasciam no processo de declínio da Vera Cruz (Gomes, 2016). Foi ela que trouxe a possibilidade da expansão do debate sobre cinema nacional e uma melhor compreensão do mercado de distribuição dominado, fazendo parte da mudança de postura da intelectualidade brasileira, um momento em que o brasileiro “pôs de lado a montanha de justificações consoladoras, encarou francamente a sua própria imagem, reconheceu-se como país subdesenvolvido e tratou de buscar as emancipações e o enriquecimento” (Gomes, 2016, p. 102).

É a partir do fato histórico da falência da Vera Cruz e da articulação da mentalidade brasileira com o debate emergente de subdesenvolvimento que começam a nascer as principais reflexões sobre a história do cinema nacional sob a condição dependente, como argumenta Gomes:

o atraso incrível do Brasil, durante os últimos cinquenta anos do século passado (XIX) e outro tanto deste (XX), é um pano de fundo sem o qual se torna incompreensível qualquer manifestação da vida nacional,

incluindo sua mais fina literatura e com mais razão o tosco cinema
(Gomes, 1996, p. 8)

Na dimensão do cinema, a posição dependente se expressa claramente na análise da condição e relação de todos os atores envolvidos no cinema brasileiro (distribuidores, produtores, encarregados de cinematecas, críticos e ensaístas) e, segundo Gomes, se ainda tentarmos introduzir um comentário sobre as coproduções, a dinâmica voltava para uma situação colonial: “caímos plenamente na fórmula clássica sobre a exportação de matéria-prima e importação de objetos manufaturados” (Gomes, 2016, p. 54), já que o cinema estrangeiro utilizava-se de nossas histórias, paisagens e humanidade, mandando de volta o filme pronto.

Neste contexto de compreensão da situação do cinema nacional que surgem os principais movimentos cinematográficos do nosso país, como o Cinema Novo e o Cinema Marginal, este último objeto do presente trabalho. O processo que envolveu estes movimentos, entre o final da década de 1950 e meados dos anos 1970 – entre aproximadamente o fracasso da Vera Cruz e a publicação de “Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento” – foi o período mais denso do cinema brasileiro, estética e intelectualmente. Isso porque a passagem de projetos industriais à postura mais agressiva dos movimentos citados acima marcou o cinema brasileiro, trazendo à tona “manifestações estéticas vigorosas dessa consciência catastrófica do subdesenvolvimento do país” (Xavier, 2001, p. 26).

A expressividade do Cinema Novo e do Cinema Marginal e seu sucesso como documento histórico e representação da sociedade brasileira só foram possíveis porque os cinemanovistas e os marginais tiveram consciência do mecanismo da situação colonial e resolveram se rebelar contra ele ou usá-lo a seu favor. Inseridos numa esfera dominada pelo produto industrial e dependente da atuação do Estado, estes cineastas optaram “por um determinado tipo de cinema em meio a tensões e cálculos relacionados com uma política de produção, num contexto cultural e ideológico específico” (Xavier, 2001, p. 55), um cinema de autor brasileiro. Este contexto é o subdesenvolvimento, caracterizado posteriormente por Gomes (1996):

Em cinema, o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma

conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes (Gomes, 1996, p. 85).

Vê-se aqui uma relação direta com o pensamento cepalino e dependentista. Não seria possível pensar no desenvolvimento brasileiro – e, por consequência, de seu cinema – a partir dos mesmos moldes e etapas pelas quais passaram os países desenvolvidos. O subdesenvolvimento é uma realidade histórica decorrente do próprio processo de desenvolvimento capitalista das nações centrais.

A resposta a este estado para os teóricos cepalinos seria um desenvolvimento industrial revolucionário, planejado pelos centros de decisão do Estado e baseado em uma burguesa nacional. Para os dependentistas, a revolução socialista ou uma associação com o capital estrangeiro. Para o cinema, ela deveria ser também um movimento revolucionário, mas baseado na imaginação (Gomes, 2016). Seria um complexo plural de estilos e ideias que produziu “a convergência entre a ‘política de autores’, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial” (Xavier, 2001, p. 14).

Todo o melhor o cinema nacional, na época em que estudamos aqui e que significou uma grande ruptura histórica, é um cinema autoral. Isso porque o cinema de autor permitiria um cinema desvinculado das exigências da exibição e, “dando ênfase à dimensão pessoal do autor e à individualidade de sua inspiração, possibilitaria a liberação do “artista” da dialética da mercadoria” (Ramos, 1987, p. 17) e do subdesenvolvimento que o constrangia.

3.4 – O autor subdesenvolvido

A saída para o subdesenvolvimento seria então a produção autoral. Mas o que seria o cinema de autor? E, mais ainda, como poderia um país sem tradição cinematográfica produzir cinema como afirmação da posição de um autor? Estes temas eram fundamentais para o debate do cinema já nos anos 1950, principalmente a partir do surgimento dos críticos que mais tarde dariam origem ao movimento da *nouvelle vague* na França.

Fortemente ligados a uma tradição de autor baseada na literatura, os jovens críticos e cinéfilos que surgem com a revista *Cahiers Du Cinéma* na Paris da década de 1950 começam a compreender que o papel do autor de cinema não se deveria se limitar à escrita. Este deve passar à direção se quiser tornar o cinema uma língua viva. Esta constatação não era tão simples à época, já que o cinema ainda usava a literatura, principalmente de escritores consolidados, como base de peso para legitimar suas obras e experimentava com diversos tipos de linguagem.

Com o reaparecimento nos cinemas europeus de filmes norte-americanos, ao final da Segunda Guerra, os críticos franceses passam a comparar as produções recém-chegadas com as fitas locais e percebem diversos pontos de conflito. Salvo algumas exceções, os cineastas europeus, segundo os jovens franceses, deixavam de lado algo que os estadunidenses, no conjunto de seus filmes, tinham como marca: a contribuição individual para o filme, a individualização pelo estilo próprio.

O autor, para os críticos da *Cahiers Du Cinéma*, seria aquele que deixa sua expressão pessoal no produto final. “O filme deve ser marcado autoralmente pelo seu realizador, sem, no entanto, que ele tenha sido obrigatoriamente roteirista ou produtor do filme”, diz Jean-Claude Bernardet (2018), em análise da crítica da época. Em cinema, autor é aquele que escreve com a câmera, seguindo seu estilo, da mesma maneira que, em literatura, o autor escreveria com a máquina.

Os filmes de cineastas dos Estados Unidos que chegavam naquele momento demonstravam, apesar da multiplicidade de nomes creditados como roteiristas, produtores e executivos de estúdios, temas e escolhas de linguagem em comum entre os filmes dos mesmos diretores. E isto só poderia ser decifrado pela crítica a partir de uma leitura do conjunto da obra como um todo, de uma análise *a posteriori* do corpo cinematográfico. Em outras palavras, da compreensão, a partir de temáticas e motivos recorrentes, de uma moral interna do autor, de sua “ideia-mãe”. Por isso, seria papel do crítico seguir as pegadas deixadas nas obras para chegar à percepção do autor.

A leitura crítica seria por isso retrospectiva, usando as obras recentes para iluminar as anteriores e as primeiras para anunciar temáticas que surgiriam mais tarde na filmografia. Há aqui a pressuposição de uma unidade a ser encontrada, com grande influência da biografia e às vezes não reconhecida nem pelo próprio cineasta. Com a noção de autor tomando novos contornos, a crítica ganhou papel de extrema importância, e não é à toa que a grande maioria dos críticos franceses da época lançou-se mais tarde à carreira de cineasta.

A posição influente à qual esses profissionais foram alçados com o movimento ecoou também no debate brasileiro, abrindo espaço para críticos cujas carreiras foram tão prolíficas quanto às suas como cineastas. Glauber Rocha e Rogério Sganzerla são os principais exemplos deste cenário.

Como este último terá sua obra crítica e cinematográfica revistas na última seção deste trabalho, vale à pena nos focarmos brevemente na relação do primeiro com a crítica e com a ideia de autor. Principalmente porque é com Rocha que surgem de maneira explícita as primeiras aproximações entre autoralidade e subdesenvolvimento.

O cineasta baiano, em seu trabalho escrito mais marcante, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, faz um “método de construção da história pregressa e um método prospectivo, no sentido em que permite traçar perspectivas para a produção cinematográfica” (Bernardet; Vogner, 2018, p. 180). Ao dividir toda a história do cinema entre cinema comercial e de autor, faz uma criação arbitrária que carrega o segundo de um poder de transformação cultural até então inédito.

No caso do cinema brasileiro, esta divisão serviu inclusive para recolocar na história, agora em posição de destaque, cineastas como Humberto Mauro e Mário Peixoto. Estes precursores, ambos considerados verdadeiros autores por Rocha, criaram duas linhas que estruturaram o cinema não comercial brasileiro, levando, respectivamente, ao Cinema Novo e a um cinema tachado como “metafísico”. Obviamente, Glauber Rocha preferia o cinema autoral de Humberto Mauro, pois citou de maneira direta e em repetidas ocasiões a importante influência do cineasta mineiro na formação do movimento cinematográfico que apadrinhou.

O que as linhas autorais brasileiras tinham em comum era uma característica marcante do cinema independente do país até hoje: a junção de funções fundamentais de roteiristas, realizadores e produtores, o que demonstrava uma preocupação em alcançar “a necessária unidade de espírito, a originalidade da visão, de sentimento e de estilo que deve possuir qualquer obra de arte” (Bernardet; Vogner, 2018, p. 30).

No entanto, Rocha não deixa em nenhum momento de compreender que o cinema deve ser pensado também como problema econômico, principalmente em um país com forte dependência externa. O cineasta brasileiro ou “faz filmes autorais, belos, políticos e que sejam capazes de estar nos grandes circuitos colocando em casa todos os princípios do comercialismo” (Bernardet; Vogner, 2018, p. 183) ou faz filmes marginais, destinados a ninguém ver.

Ciente da condição subdesenvolvida, Rocha propõe o cinema de autor no Brasil como um cinema de liberação. Como vimos anteriormente, o cineasta sofreu grande influência das ideias de Frantz Fanon, e julgava, levando além a teoria do psiquiatra da Martinica, que a interiorização do complexo de alienação pelo qual passou o habitante colonial teria uma das vias de sua libertação por meio da fantasia do artista. A expressão interna mais profunda, as “ideias-mãe” do autor, contaminadas pelas estruturas do subdesenvolvimento, poderiam forjar uma nova linguagem.

Todo cineasta que se propusesse a produzir naquele momento estaria fadado a reproduzir as estruturas que o constrangiam, ou seja, fadado inconscientemente ao subdesenvolvimento. Jairo Ferreira argumenta, inclusive que,

todo o cinema nacional, durante seu processo de afirmação e consolidação ao longo dos anos 60, depois do fracasso da tentativa de implantação de uma indústria como a Vera Cruz, é um trabalho de autor, experimental e autoral, contrapondo-se à indústria cultural ao lutar por espaço no mercado dominado pelo capital monopolista (Ferreira, 2000, p. 8)

Veremos mais para frente como isso aparecerá de maneira mais clara nos filmes de Rogério Sganzerla, mas é importante frisar que o cineasta baiano considerava as estruturas de dominação do capital internacional como violentas e opressoras, dando origem à pulsão da fome em seu cinema (Rocha, 2013). A produção do Cinema Novo¹⁶, segundo ele, deveria sugerir esta temática, mas seguindo também uma estética da fome, carregando a sua linguagem e sua temática da mesma violência que o povo sofria, com o objetivo de denunciar, conscientizar e provocar.

A livre expressão autoral seria, então, o primeiro movimento em direção à descolonização cultural. Isso porque “na capacidade de conectar-se e liberar o mais profundo, existe uma forma de revelação da face desta nação” (Gerber, 1982, p. 36). O Cinema Novo propunha, a partir da aventura da criação, esta expressão autoral, criando

¹⁶ Podemos listar, como os principais diretores deste movimento: Cacá Diegues, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Joaquim Pedro de Andrade, Luiz Carlos Barreto, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos. Entre as produções, as mais importantes são *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Os Fuzis* (1963), de Ruy Guerra, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha.

uma estética a serviço da política, que busca a libertação pelo cinema. E, como era de se esperar de qualquer atuação política, “o cinema de autor ensina que uma câmera manejada por um homem é um objeto falível. Ela pode incluir ‘erros’ de enfoque ou de enquadramento – que são provas de contato com a realidade” (Sganzerla, 2010, p. 23)

Esta noção de cinema não aparecia isolada do contexto das ciências sociais. Ferreira Gullar, à época, já argumentava que os intelectuais deveriam fazer a crítica dos próprios valores em relação ao momento histórico em que viviam para criar, pois o papel do artista não poderia ser uma atividade indeterminada e gratuita, mas deveria ter um papel social, de ação sobre a realidade. Segundo ele, seria “tempo de nos voltarmos para dentro de nossa realidade e tomarmos consciência, em todos os setores da vida brasileira, do ponto em que as coisas estão” (2002, p. 59).

Dividindo os artistas entre os “descomprometidos” e os “comprometidos”, Gullar julgava que estes últimos, dos quais Glauber Rocha com certeza faria parte, partiam do pressuposto de que a função social do artista iria além das qualidades estéticas de seu produto, enchendo-o de um sentido revolucionário (Gullar, 2002, p. 42). Como não poderia existir arte pura, isenta, os artistas deveriam ter este engajamento ao produzir, representando a realidade histórica da qual faziam parte.

Rogério Sganzerla, nosso objeto de estudo no presente trabalho, participou ativamente deste debate desde o início de sua carreira como crítico, na década de 1960. Definitivamente um artista comprometido com seu tempo, o catarinense, assim como Glauber Rocha, compreendeu o seu papel dentro da sociedade em que vivia e contribuiu, como poucos antes ou depois, para o movimento de tentativa de superação da dependência do cinema brasileiro. Criador de uma obra de primeira grandeza, influenciadora de movimentos nacionais¹⁷ e internacionais, tornou o cinema brasileiro mais prolífico e fecundo por suas críticas e seus filmes.

¹⁷ Dentro do Cinema Marginal, além dos deflagradores Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, podemos considerar os seguintes diretores, que, muitas vezes, dividem-se em diversas fases do movimento: Helena Ignez, Carlos Reichenbach, Antônio Lima, João Callegaro, Jairo Ferreira e Carlos Alberto Ebert, além das inspirações destes cineastas, José Mojica Marins e Ozualdo Candeias.

4 – Rogério Sganzerla e os “filmeccos” do subdesenvolvimento

Uma vez traçado o panorama do debate em torno das questões do subdesenvolvimento e da dependência, bem como seu desdobramento para o papel do autor de cultura no Brasil, chega a hora de trazer à tona o contexto mais específico e objetivo último deste trabalho: a obra de Rogério Sganzerla. O cineasta nascido em Joaçaba, Espírito Santo, em 1946, radicou-se em São Paulo no início da vida adulta e passou a ter contato com o prolífico e valioso debate dos intelectuais paulistanos em meados da década de 1960.

Pretende-se, a partir deste ponto, focar na obra crítica e cinematográfica de Sganzerla, de modo a identificar pontos de convergência do diretor com as teses de subdesenvolvimento. Sendo ele também um intelectual ativo, participando de discussões em torno do valor do cinema brasileiro e as suas perspectivas dentro do cenário de país dependente, defendemos que há muita influência, direta e indireta, do trabalho anterior de nomes já aqui mencionados, como Celso Furtado, Fernando Henrique Cardoso, Ruy Mauro Marini, Ferreira Gullar, além de uma relação mais próxima com Glauber Rocha.

Esta influência é parte importante da manifestação de Sganzerla como crítico cinematográfico no Suplemento Literário d’*O Estado de São Paulo*, do *Jornal da Tarde* e do *Folha da Tarde*, redações nas quais ele trabalhou entre 1964 e 1968, antes da realização e lançamento de seu primeiro longa-metragem. A relação de temáticas, ideias e até mesmo preferências demonstradas já no início de sua carreira têm muito a dizer a respeito de sua posição dentro do debate maior das ciências sociais da época.

Também acreditamos ser manifesta a sua posição na abordagem que demonstra de seu próprio cinema. Um cinema “livre” e “moderno”, “subdesenvolvido” e “marginal”, cujas temáticas maiores e linguagem estética constroem uma base para a teoria de Sganzerla sobre o país em que vivia. Assim, procuraremos nos debruçar sobre o corpo da filmografia do cineasta como um conjunto, mas mais especificamente em seu filme de estreia, *O Bandido da Luz Vermelha*, de 1968.

A escolha de uma visão geral da obra cinematográfica parte da noção, iniciada pela crítica francesa e adotada pelo próprio Sganzerla, de que as “ideias-mãe” ou temáticas principais de um autor são identificadas e decifradas somente a partir do conjunto da filmografia. O autor busca sua matriz interna e inconsciente até o momento de sua cristalização na tela, enquanto o crítico a segue para chegar à sua percepção da temática do autor (Bernardet; Vogner, 2018).

Ao olhar para uma obra consolidada de sete longas-metragens e outros diversos curtas-metragens, entre ficções e documentários, podemos identificar temáticas ou escolhas em comum que subsistem a todos, questões internas que o diretor persegue ao produzir. E escolher o filme de estreia para aprofundar esta análise faz sentido para jogar luz sobre as questões enquanto estas eram ainda incipientes na carreira de Sganzerla. Faz sentido também por ser, cronologicamente, mais próximo da produção crítica do cineasta e, por isso, estar mais diretamente ligada à teoria que transparece e está manifesta em seus escritos.

O Bandido da Luz Vermelha é o maior sucesso de crítica e público de Rogério Sganzerla até hoje. Quase unanimemente colocado nas listas de filmes mais importantes da história do cinema brasileiro, este longa radical significa não só o início de carreira de um dos maiores diretores do Brasil, mas marca, para muitos, o despertar de um movimento cinematográfico cujas influências persistem até hoje. Com ele, o diretor se coloca no centro do debate e se posiciona na transição entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal.

4.1 – O incômodo de um cineasta à margem

Rogério Sganzerla foi um cineasta autenticamente brasileiro e provocador. Em todas as suas contradições e conflitos, deixava transparecer seu amor pelo país, pelo cinema brasileiro e pela própria filmografia. Em muitos momentos, defendeu tão enfaticamente a produção nacional que fez inimizades e foi boicotado por órgãos oficiais. A ênfase nas discussões de política cultural e indústria do cinema brasileiro foram, para ele, defesas essenciais da sobrevivência de todos os colegas envolvidos na produção, realização, distribuição e exibição de filmes; da mulher Helena Ignez e dos companheiros Julio Bressane, Glauber Rocha, Andrea Tonacci, além de muitos outros cineastas.

Durante toda a sua vida escreveu cinema e sobre o cinema, marcando uma trajetória de radicalidade desde seu primeiro longa-metragem, que continuou em seus filmes e em artigos publicados já ao fim da vida. Sobre a questão cultural, faz duras críticas a governos e à Embrafilme, empresa que existiu entre 1969 e 1990, quando foi fechada pelo governo Collor. Argumentou que o Presidente deveria assistir aos filmes brasileiros sem acesso ao próprio mercado para reconhecer o seu país; e denunciou algumas vezes o favorecimento desigual de cineastas que criavam produtos

“enlatados”, em detrimento de verdadeiros autores do cinema independente brasileiro, que fugiam de uma produção que seguia os moldes de “capitanias hereditárias” (Sganzerla, 2010).

Suas maiores influências foram, no cinema, Orson Welles; na música, Jimi Hendrix e Noel Rosa; e, na literatura, Oswald de Andrade. Deste último, Sganzerla aprendeu a deglutir todos os outros que consumia, como os já citados acima e outros cineastas que defende em sua carreira de crítico, e criar algo próprio: uma arte que fosse intertextual, completa, popular e rica. As referências em seu cinema são perfeitamente claras, mas nunca entram de maneira gratuita. Aos nomes acima citados, o diretor dedicou oito de seus filmes, citando-os diretamente como influência ou rodando em torno de suas vidas e obras. Por isso, uma revisão da produção de Sganzerla só poderia passar por pontos que tracem sua relação com o cinema e os profissionais do cinema brasileiro, além das citações às obras de seus ídolos.

Nascido em 1946, em Joaçaba, cidade com menos de trinta mil habitantes no interior de Santa Catarina, ao falar do início da vida, Sganzerla dizia: “eu tenho uma grande aversão pelas minhas origens e sou uma pessoa obviamente recalcada” (Cabral, Fernandes & Castro, 1970). Acreditava trágico ter nascido em Santa Catarina, por ser uma realidade muito pequena, apesar de acreditar que aquela pequenez era o que caracterizava o país.

Quando criança, já se interessava por diversos espetáculos, como mágica, teatro, rádio e cinema, tendo sido formado e bem informado em todos os tipos de arte. Sua precocidade se demonstrou quando, com menos de dez anos, juntou vários trechos de contos que escrevia e foi sozinho à tipografia local para imprimir o livro *Novos Contos*. Além disso, escreve, aos doze anos, seu primeiro roteiro de longa-metragem, “pois não tinha meio nenhum de ir mais longe” (Sganzerla in Canuto, 2007, p. 44). Durante sua infância, não tinha cineclube à disposição ou outra maneira de se aproximar daquilo que cada vez mais se demonstrava sua paixão: o cinema.

A mudança para São Paulo, em meados dos anos 1960, se encarregaria disso. Rogério morou por volta de seis anos em uma pensão, enquanto estudava e tentava ganhar a vida com a crítica, envolvendo-se o quanto podia com a cultura. Segundo ele, foi esta experiência que o transformou em um homem liberal – conceito aqui utilizado em oposição ao conservadorismo político e nos costumes: “a pensão foi um negócio que me abriu, porque é um negócio sórdido brasileiro. Tem aquilo que os filmes do Glauber Rocha não têm. Um negócio totalmente visceral” (Cabral, Fernandes & Castro, 1970).

Foi precoce também ao entrar no mundo da crítica cinematográfica, escrevendo uma resenha de *Os Cafajestes* de Ruy Guerra em 1964 para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, quando tinha apenas dezoito anos. Depois de ter largado o curso de direito, continuou a trabalhar escrevendo críticas para o jornal por mais alguns anos, até começar a atuar por detrás das câmeras.

Em 1966, produz e lança *Documentário*, seu curta-metragem de estreia, cuja trama é motivada pelo próprio amor ao cinema. Com 20 anos, Sganzerla coloca na tela dois jovens que vagam sem rumo pelas ruas de São Paulo, tentando dialogar sobre o que fazer e decidir qual filme assistir. No entanto, seus gostos são difíceis de conciliar e eles acabam não vendo nada. A discussão acerca dos filmes em cartaz na cidade é, por si só, um retrato da geração de Sganzerla, que leva muito a sério o cinema.

A estreia é recheada de metalinguagem e conta com a participação de diversos de seus colegas que seguiriam suas carreiras no cinema mais tarde. O curta é, segundo a fala de um dos personagens, “a primeira vez para todo mundo” ali, um exercício de liberdade, de câmera que segue seus objetos de estudo. Como argumentaria Carlos Reichenbach, ele “é o cinema que nasce do seu estado mais puro, o cinema (...) enquanto os personagens caminham para um cinema, falam da busca de um cinema total” (Ferreira, 2000, p.53).

Dois anos depois, já em 1968, Sganzerla começa a produzir *O Bandido da Luz Vermelha*, obra máxima de sua filmografia e colocada em sexto lugar na lista dos cem melhores filmes brasileiros de todos os tempos, segundo a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine)¹⁸. O filme, que teve um grande impacto à época, na crítica e no público, traz uma ruptura importante na história da produção nacional, colocando Rogério Sganzerla como um divisor de águas entre o que era até então o Cinema Novo e uma nova visão revolucionária do que poderia ser o cinema brasileiro daquele momento específico.

Lançado em cerca de quarenta cinemas e com salas lotadas, *O Bandido da Luz Vermelha* é o ponto de partida do movimento do Cinema Marginal e de superação do movimento anterior encabeçado por Glauber Rocha. O filme de estreia de Sganzerla

¹⁸ “Abraccine lança “100 melhores filmes brasileiros” no Festival de Gramado” in: Abraccine. Criado em 4 de setembro de 2016. Acesso em 19 de maio de 2019. Disponível em: <https://abraccine.org/2016/09/04/abraccine-lanca-100-melhores-filmes-brasileiros-no-festival-de-gramado/>.

trazia uma presença forte do universo urbano, da sociedade de consumo e industrial, e representa uma ruptura de temática e de linguagem em relação ao movimento anterior, pois “ainda dialoga surdamente com o terreno que foi aplainado (...) e deflagrador, no sentido em que coloca elementos radicalmente novos no quadro cinematográfico da época” (Ramos, 1987, p. 78).

Rogério realiza sua crítica importante do Cinema Novo e faz questão de abandonar

as elucubrações intelectuais, responsáveis por filmes ininteligíveis, e atingir uma comunicação ativa com o grande público, aproveitando os 50 anos de mau cinema norte-americano devidamente absorvido pelo espectador (Ramos, 1987-B, p. 381)

O *Bandido* representou naquele momento um cinema popular dotado de uma teoria, que, ao mesmo tempo em que era culto e carregado de referências, falava a um público grande. Já o Cinema Novo, tendo passado por seu auge, não alcançou o público que pretendia conscientizar e começava a perder a hegemonia da cultura cinematográfica brasileira. Esta virada acontece no mesmo momento do Ato Institucional 5 – o filme foi lançado dias antes do decreto – e representa a falência de projetos revolucionários voltados para a transformação social. A repressão apertava e a censura impedia que obras revolucionárias chegassem ao público para transformar suas mentes e influenciar uma mudança política. Para isso, o Cinema Novo não bastaria mais.

Jovens como Sganzerla ou Julio Bressane começaram quando o movimento cinemanovista estava em pleno vigor e tinham uma herança cinematográfica na própria sociedade, ou um “pai com quem brigar” (Bernardet, 1991). O próprio diretor de *O Bandido* assume: “não estou fazendo o que o Glauber fez porque não existem as condições que ele encontrou, nem esse número de pessoas” ou “se faço cinema no Brasil, então faço Cinema Novo” (Cabral, Fernandes & Castro, 1970).

A temática terceiro-mundista trazida à discussão brasileira pelo Cinema Novo era a principal questão que subsistia. “Quando eu faço um filme eu tenho mil problemas de subdesenvolvimento da produção e tal, então, eu escolho o subdesenvolvimento não só como condição, mas, também, como escolha do filme” (Cabral, Fernandes & Castro, 1970). Os filmes brasileiros seriam, por conta deste caráter, subdesenvolvidos por natureza e por vocação, ultrapassando as fronteiras da sociedade brasileira e

apontando para um sistema de opressão internacional, trazido à tona nas ciências sociais.

Devedores dessas contribuições, no entanto, estes novos cineastas acabam por radicalizar e se distanciar de posições com as quais haviam se identificado. Sganzerla argumenta que “os filmes têm de ser políticos, mas podem sê-los de outras maneiras, não somente como Rocha e Saraceni (...) é preciso que a turminha de hoje, mais nova, tente abrir os olhos e enveredar por outras saídas” (Ferreira, 2000, p. 35). Ele e os diretores de sua geração acreditavam, naquele momento, que o Cinema Novo avançava em uma direção oposta a qual havia defendido inicialmente e, por isso, iniciavam um processo de “matar o pai e assumir seus farrapos” (Ramos, 1987).

Esta ruptura não é somente metafórica, mas também pessoal. Helena Ignez, primeira esposa de Glauber entre 1959 e 1961, mãe de Paloma Rocha, é quem melhor sinaliza a mudança de ventos por conta de sua trajetória. Associada a grandes obras do Cinema Novo, como o curta de estreia do baiano e *O Padre e a Moça*, 1966, de Joaquim Pedro de Andrade, Helena interpreta Janete Jane em *O Bandido da Luz Vermelha*. No filme, o cadáver de sua personagem atinge o chão ao som dos mesmos cantos que Glauber inclui em *Terra em Transe*. Na vida real, a atriz conhece Rogério Sganzerla nas filmagens de sua estreia e se casa com ele, além de atuar em muitos dos filmes do movimento marginal.

A ruptura se delineia mais diretamente a partir 1969 com o trio Sganzerla, Helena e Julio Bressane, que acusa o Cinema Novo de ter se aburguesado após ter alcançado uma projeção internacional. Em entrevista, o casal dizia-se contra o Cinema Novo porque “depois dele ter apresentado as melhores ambições e o que tinha de melhor, de 62 a 65, atualmente ele é, sim, um movimento de elite, paternalizador, conservador” (Cabral, Fernandes & Castro, 1970). Tal guinada concilia-se justamente com uma mudança de postura do movimento para se inserir no mercado de distribuição e exibição, transformando alguns de seus ideais iniciais em velha novidade. Tendo virado “mercadoria respeitável” (Puppo & Haddad, 2001), o Cinema Novo era agora cauteloso em relação aos temas e à experimentação que o marcou.

Começa a ocorrer então um afastamento entre a nova geração de cineastas e os já consolidados cinemanovistas. Para Sganzerla, Glauber estaria pegando a realidade brasileira a partir de um lado conceitual, ou seja, estaria “indiretamente filmando a realidade brasileira, porque ele está através dos conceitos” (Cabral, Fernandes & Castro, 1970), enquanto os marginais propunham filmar diretamente a

realidade. Este novo caminho era um aprofundamento e a radicalização de algumas das propostas estéticas e temáticas que já estavam no ar.

A mesma hostilidade de fundo “edipiano” demonstrada em relação ao “pai” (Puppo & Haddad, 2001) era devolvida pelas gerações “paternais” anteriores. A vanguarda já começava a não pertencer mais ao Cinema Novo e há um incômodo de que o novo movimento pudesse significar a direção de um cinema que Glauber Rocha almejou um dia¹⁹. Por isso, cineastas como Sganzerla são considerados incômodos e acabam por algum tempo marginalizados do mercado ao trazer a proposta de uma nova estética. O Cinema Novo, por seu sucesso de crítica, ocupava um espaço de oficialidade no Brasil. Mesmo com alguns de seus cineastas mais críticos tendo sido exilados durante o Regime Militar, o prestígio nacional e internacional era grande, então eles ainda eram influentes nos caminhos oficiais do cinema brasileiro.

Enquanto o Cinema Novo aspirava à conscientização ou à melhoria da vida das populações que retratava, o novo movimento preconizado pelo longa *O Bandido da Luz Vermelha* apresentava uma postura apocalíptica do Terceiro Mundo, que rejeitava um “cinema bem feito em favor da tela suja da estética do lixo (...) um estilo mais apropriado a um país pós-colonial que transitava entre os detritos da dominação capitalista do Primeiro Mundo” (Puppo & Haddad, 2001, p. 99). O que marca principalmente a nova postura era a falta de necessidade de manter o discurso que marcou o começo da década “em torno da necessidade efetiva de uma intervenção da obra na realidade concreta de maneira a transformá-la” (Ramos, 1987, p. 28).

Reivindicava-se, naquele momento, a insuficiência da política pela nova geração e esta precisaria de uma nova reflexão sobre o cinema, que seria tão cínica e pessimista quanto a situação em que estava inserida. O fechamento político do regime militar, a destruição das ideias reformistas desenvolvimentistas geradas até então, a incapacidade de ação política e a perseguição da contestação nutrem um sentimento de terror “inerente a qualquer tentativa mais efetiva de participação e interferência na realidade social, (que) realça a postura de marginalidade” (Ramos, 1987, p. 36).

¹⁹ Para alguns autores, isto explica, de certa forma, a imersão do diretor baiano em um filme como *Câncer*, de 1972. O longa se diferencia da filmografia de Glauber Rocha e traz uma temática, um esquema de produção e uma forma narrativa identificados com o Cinema Marginal (Ramos, 1987).

A geração de marginais havia crescido no clima intelectual que alimentava crenças e esperanças de uma transformação social que não se concretizaram. Aquele momento era de incertezas, de um abismo entre o desejado pelas teorias desenvolvimentistas e o real. A obra cinematográfica, neste caso, é desobrigada de sua destinação social, pois não há mais panorama para a revolução, somente para a esculhambação (Ramos, 1987).

E é a classe média que surge como referência para o movimento. A burguesia que havia se unido ao capital internacional para viabilizar o Golpe Militar demonstrou-se desvinculada da ideia do Brasil como um todo social, preocupa-se, principalmente, com o seu umbigo, seus terrores, suas angústias e seus prazeres. Os produtores e cineastas de modo geral faziam parte desta classe, o que se demonstra em uma produção maior, de “cinemão”, que acaba por macaquear produções de fora ou por uma postura paternalista do Cinema Novo.

Rogério Sganzerla e seus companheiros encontram uma saída criativa para esta dualidade. Como a cultura interior estava repleta de desencanto, era preciso um mergulho numa cultura que fosse antropófaga. “Era preciso sair fora do Brasil, nem que fosse imaginariamente. E como não era possível sair de uma vez, que voltássemos como antropófagos, recosturando as coisas, digerindo influências, restabelecendo nexos” (Puppo & Haddad, 2001, p. 24)

O ano de 1969 é capital para Sganzerla e para o Cinema Marginal. O diretor lança seu filme *A Mulher de Todos*, com a esposa Helena Ignez no papel principal de uma insubmissa que faz dos homens gato e sapato. Grandes e conhecidos atores do público participam, como Jô Soares, Stênio Garcia, Antônio Pitanga e Paulo Villaça, e ajudam a dar tom ao que seria a experiência do diretor em um passo a mais em direção à radicalidade.

Ao mesmo tempo, o Instituto Nacional do Cinema aumentava a taxa de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais para 84 filmes ao ano, o que alimentou um mercado de distribuição muito forte centrado em um gênero considerado como pornochanchada, ou a comédia erótica, que conviveu pacificamente com o regime militar. A sintonia de um movimento marginal já existia há alguns anos, com o desencanto causado pela mudança de postura dos cinemanovistas, mas é com o desenvolvimento de distribuidoras em áreas como a Boca do Lixo, em São Paulo, e o Beco da Fome, no Rio de Janeiro (Ferreira, 1978), que aquele clima criativo alcança uma estrutura pronta para abraçá-la.

O diretor paulista Ozualdo Candeias, ex-motorista de caminhão, já havia percebido a oportunidade da estrutura de filmes de baixo orçamento e de pronta distribuição no circuito da Boca do Lixo. Em 1967, lançou *A Margem*, filme de grande influência para Sganzerla e dotado de um estilo que estaria cada vez mais claro a partir de *A Mulher de Todos*. Jairo Ferreira argumenta inclusive que o lançamento de *A Margem* foi o primeiro ponto de inflexão na história do Cinema Marginal, quebrando a fama de que São Paulo não sabia fazer cinema, criada a partir da Vera Cruz (Ferreira, 1978).

Quando o filme de estreia de Candeias foi lançado, houve um debate sobre sua categorização: “como o filme não era Cinema Novo nem chanchada passou a ser chamado de Cinema da Boca do Lixo” (Ferreira, 1978, p. 11). O termo “marginal”, baseado no título do filme, surge, inicialmente, para classificar um cinema que não compactuava com o sistema, que não fora ainda rotulado, que estava à margem e, mais tarde, seria marginalizado, assim como seus principais diretores.

A Boca do Lixo foi, paradoxalmente, “a única verdadeira vitória da industrialização cinematográfica no Brasil” (Desbois, 2016, p. 248). Este quadrilátero do bairro da Luz, no centro de São Paulo, formado pelas ruas do Triunfo e da Vitória e perto da estação de trem, tinha sua produção alimentada pelo público que ali rondava e conseguiu se manter de maneira até certo ponto autônoma, principalmente quando, já entrando nos anos 1970, começou a tratar a pornografia mais abertamente. Os filmes da Boca eram permitidos pela ditadura por não serem obras contestadoras e darem uma máscara “liberal” ao regime que o deixava subsistir, mas principalmente porque o erótico ou a sugestão do erótico trazia dinheiro por conseguir, como nenhum outro gênero, angariar público.

Naquele momento, a contracultura estava em alta e o tropicalismo explode na música popular e no teatro. Então os jovens marginais, que pretendiam filmar com liberdade, “partilham naquele momento, o impulso de liberação agressiva” (Puppo & Haddad, 2001, p. 22) vivendo uma tentativa de mergulhar no avesso da realidade brasileira. Muito próximos do circuito de exibição da Boca do Lixo, os cineastas de São Paulo procuram documentar um clima de desespero a partir do tema da “curtição”, desprezando grandes circuitos e o cinema intelectual da geração anterior e se apropriando da pecha de “marginal”.

O Cinema Marginal é mais radical do que o Cinema Novo, pois se afasta de vez da postura de conscientização em relação à plateia, de uma proposta de construção de cumplicidade entre autor e público, que, segundo alguns cinemanovistas, faria do

cinema um ritual de identidade nacional. Por isso, é correto afirmar que o movimento marginal é a “expressão maior da sociedade cindida, das gerações estranhadas, dos jovens já não mais empenhados em assumir o papel de falar em nome de (um público)” (Puppo & Haddad, 2001, p. 21), sendo, por isso, mais agressivo. Os marginais mergulham na realidade brasileira com a premissa de documentar seu clima de desespero, “de explorar o inconsciente e/ou penetrar no campo da irracionalidade humana em tempos politicamente perigosos” (Ferreira, 1978, p. 136).

Mas o que faria o movimento marginal diferente de qualquer outro filme lançado até então? Por que não considerar todo o cinema brasileiro como marginal, já que o filme importado era a lei no mercado nacional? Estas dúvidas estão vivas desde o início da década de 1970, pois, ao contrário do Cinema Novo, não há manifesto, declaração de princípios, declarações públicas do grupo enquanto tal que pudesse caracterizá-los. A impressão que fica é de algo extremamente difuso e disperso, uma linguagem em comum que nasceu espontaneamente daquele momento específico da sociedade brasileira.

Para alguns, foi o modelo de “filme-pobre” questionador da política cinematográfica que caracterizou o Cinema Marginal (Frederico *apud* Ramos, 1987); outros consideram a sua veia tropicalista de incorporação de diversos movimentos artísticos (Addeo, 1981). Aqueles que passam mais perto de uma caracterização definitiva o veem como ambos, ou seja, um movimento nas veias tropicalistas cuja proposta é “a rejeição do cinema bem feito em favor da ‘tela suja’” (Stam, 1982). Mas o que mais marcou o movimento marginal no momento de seu surgimento era a radicalidade em relação a todas as outras formas de cinema brasileiro.

Apesar de se localizar nesta lacuna da cinematografia nacional, a produção marginal tinha uma consistência considerável, que “permite sua localização e seu isolamento como uma produção de características próprias que teve seu auge no início dos anos 1970” (Ramos, 1987, p. 44). Os marginais produziram documentos amplos e específicos sobre uma época e um estado de espírito da cultura brasileira.

Em comum aos marginais, havia a atração pelo abjeto, pela curtição, pela feiura na tela, criada a partir de esquemas precários de produção, da câmera na mão, dos poucos recursos, da improvisação. As obras, para além da clara diversidade de posturas, tinham convergências em relação à ideia de um “cinema de orçamento mínimo, sem concessões, autoral, agressivo, apto a chocar pela textura da imagem, pela violência dos gestos e pelo grotesco das feições que aí desfilavam” (Puppo & Haddad, 2001, p. 24).

Outra característica que havia era uma abertura para o relacionamento com o público. A produção da Boca do Lixo, que dava fundos para os marginais, requeria produções rápidas, precárias e que seriam sucessos de bilheteria. Para isso, a linguagem debochada era importante, mas os filmes somente conseguiram fazer sucesso no início do movimento porque propunham um “diálogo irônico e ‘avacalhado’ com o cinema de gênero e a narrativa clássica” cuja ideia era “ir ao encontro dos gostos mais primários do público e saciá-los” (Ramos, 1987-II, p. 383).

O uso dos “50 anos de mau cinema estadunidense” eram parte de uma intertextualidade proposta por Sganzerla. O diretor bebeu nas melhores fontes brasileiras, como Oswald de Andrade, o rádio, e nas melhores estrangeiras, Orson Welles, Jimi Hendrix, os quadrinhos, o gênero policial. Considerou o seu próprio estilo o “mais apropriado para um país do Terceiro Mundo, na medida em que possibilita a transformação das sobras de um sistema internacional dominado pelo monopólio capitalista do primeiro mundo” (Ramos, 1987, p. 53).

Nos anos seguintes, no entanto, haveria um afastamento de Sganzerla e seus companheiros do mercado exibidor. As suas produções começam a se estruturar sem que este polo estivesse no horizonte e, por isso, a “curtição” se acentuaria. Neste contexto, o cinema de autor poderia prosperar sem as exigências de realização de valor pela exibição para o público. E é por isso que o diretor cria, com Julio Bressane, a produtora Belair, servindo de elo intermediador entre a produção marginal de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Nascida no início de 1970, a Belair teve vida curta e, segundo os próprios fundadores, nunca chegou a ser registrada, mas viu a realização de seis longas-metragens e um filme em Super-8 em seus primeiros três meses de existência. Sganzerla aplicou todo o dinheiro que recebeu pelos dois filmes anteriores e Bressane entrou com todas as suas economias pessoais, e ambos compraram uma quantidade enorme de negativos para facilitar o esquema ágil e barato de produção que defendiam. Seu principal objetivo era se desvincular do esquema industrial para não terem constrangimentos no momento da criação ou a preocupação de apresentarem retorno do capital investido, demolindo o discurso acadêmico e convencional do cinema.

Os filmes de Sganzerla gravados nesta fase demonstram os traços mais radicais do grupo, com um forte questionamento da narrativa cinematográfica. Só em 1970, o diretor criou *Carnaval na Lama*, filme hoje perdido, *Copacabana Mon Amour* e *Sem Essa, Aranha*. No mesmo ano, o colega Julio Bressane lança *A Família do Barulho*,

Cuidado Madame e *Barão Olavo, o Horrível*, enquanto Helena Ignez faz sua estreia atrás das câmeras com *A Miss* e *o Dinossauro*.

Os três longas de Sganzerla são uma radicalização do que ele já havia feito em *A Mulher de Todos*, com muita irreverência estética e deboche. A representação favorável do “filme sujo”, do horror e do abjeto, já presente na fase anterior do Cinema Marginal, continua. No entanto, um traço essencial para a Belair é a elevação do tom da representação, principalmente de Helena Ignez, e a fragmentação da narrativa e do mundo ficcional. Os diretores incorporam toques de histórias em quadrinhos, aventuras de bandido e mocinho, personagens cômicos “formados pela junção de traços díspares de ficções vomitadas pela indústria cultural” (Ramos, 1987-II, p. 391).

Além disso, a consciência de que os filmes tinham escassas possibilidades de exibição fez com que o ato de filmar virasse uma experiência lúdica. A continuidade narrativa foi deixada de lado e o mundo ficcional surge até mesmo como uma homenagem à criação coletiva (Ramos, 1987). Em certos momentos de *Sem Essa, Aranha*, por exemplo, toda a equipe do filme aparece na frente da câmera.

Passado o boom inicial das produções marginais, as projeções isoladas começam a aparecer como a única forma de difusão para um público que era restrito. As produções se mantiveram porque o custo de criação era baixo, o que não onerava totalmente o circuito, mas foi difícil para os marginais manterem uma relação com qualquer público espectador. O Cinema Marginal é marcado então como mais um ciclo da cinematografia brasileira, como parte de uma tradição sintonia experimental e visionária que é cíclica (Ferreira, 1988).

Assim, é em 1972 que começa o período de decadência do Cinema Marginal, ou pelo menos de sua fase mais característica, contexto no qual a “coesão estética da produção, assim como o momento máximo de sua extensão, parecem já ter alcançado seus limites” (Ramos, 1987, p. 99).

Rogério Sganzerla sai então do país, vendo, além de uma contínua censura à produção artística, uma emigração forçada devido à falta de condições para o desenvolvimento de seu trabalho criativo dentro do país. O cineasta que já nascera como um incômodo não conseguia apoio para filmar e era perseguido pelo regime e por seus colegas de atividade. Seu exílio se centrou principalmente em Londres, mas viajou e coletou ideias e material em pontos como África, Ásia e Extremo Oriente, filmando da mesma maneira familiar que usou durante a Belair.

Sua carreira ainda seria prolífica, com diversos longas lançados, algumas obras perdidas e outros projetos inacabados. Somente em 1977, o diretor lançaria *Abismu*, filme inteiramente permeado por Jimi Hendrix com participações de Norma Bengell, Jorge Loredó – o Zé Bonitinho já parceiro em *Sem Essa, Aranha* – e José Mojica Marins, o Zé do Caixão. Logo em seguida, Sganzerla faria um curta-metragem sobre Hendrix, hoje deteriorado.

Durante as décadas de 1980 e 1990, volta suas atenções principalmente à cultura popular brasileira e ao seu diretor norte-americano preferido, o gênio por trás de *Cidadão Kane*. Voltando-se para o Brasil, lança o curta *Noel Por Noel* (1981) e o média-metragem *Isto é Noel Rosa* (1990), além de capturar uma gravação com Caetano Veloso, Gilberto Gil e João Gilberto (*Brasil*) em 1981. Também lança sua atenção ao papel das religiões para o brasileiro, em *Irani* (1983) e em *Ritos Populares: Umbanda no Brasil* (1986), e reforça a influência de Oswald de Andrade, filmando uma de suas obras em *Perigo Negro* (1992).

Já os longa-metragens *Nem Tudo é Verdade* (1986), *Tudo é Brasil* (1997) e *O Signo do Caos* (2003), seu derradeiro, além do curta-metragem *Linguagem de Orson Welles* (1991) demonstram toda sua admiração por Orson Welles. A aproximação já era clara em suas críticas cinematográficas, como veremos adiante, mas fica ainda mais forte a partir desta sequência de filmes toda concebida em torno da visita do diretor estadunidense ao Brasil no início da década de 1940.

Realizada dentro do contexto da política de boa vizinhança, Welles serviu como representante do governo dos Estados Unidos com o interesse de atrair os países latino-americanos para a causa dos Aliados durante a Segunda Guerra Mundial. A partir de sua experiência em terras brasileiras, o diretor criaria um filme chamado *It's All True*. Apesar de não finalizado, o projeto de Welles serve de inspiração para Sganzerla, que dedica a fase final de sua vida ao diretor.

Deixando uma extensa obra crítica e cinematográfica, o incômodo Rogério Sganzerla, faleceu em janeiro de 2004 por conta de um tumor no cérebro, pouco tempo depois de lançar seu derradeiro filme, sem dinheiro, mas com a dignidade de conhecer seu lugar na cinematografia nacional. Em seu último ano de vida, recebeu o troféu Candango de melhor direção no 36º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro por *O Signo do Caos*, mas não compareceu à premiação por problemas de saúde e foi representado pela filha, Djin Sganzerla.

Seu legado é maior do que a prolífica carreira de crítico e dos vários curtas, documentários e dezesseis longas-metragens completos. Criador em um dos momentos mais importantes do cinema brasileiro, inovador de linguagem, estética e temática, Sganzerla foi um radical que pensou o cinema e o Brasil e produziu uma ebulição cultural que só seria possível em um país subdesenvolvido. Ao usar a própria condição marginal do cinema nacional para extrapolar o subdesenvolvimento, deu à luz o movimento que até hoje é inspiração para o cinema feito no país.

4.2 – Obra crítica: por um cinema moderno

Antes de iniciar sua carreira por trás das câmeras, com a realização de seu primeiro curta-metragem, em 1967, e com a filmagem e lançamento de *O Bandido da Luz Vermelha*, no ano seguinte, Rogério Sganzerla trabalhava como crítico. Nos quatro anos entre a sua mudança para São Paulo e seu início como diretor, escreveu para os periódicos *Jornal da Tarde* e *Folha da Tarde*, e, de maneira mais expressiva, para o Suplemento Literário, d'O *Estado de São Paulo*, base de vários intelectuais que incitaram na cidade paulistana uma cultura cineclubista e introduziram diversos dos debates avançados sobre o cinema.

Recém-chegado em São Paulo de Joaçaba, o futuro cineasta de 18 anos encontrou na crítica a melhor maneira de se expressar. Segundo ele, fazer crítica foi seu meio “de dizer as coisas, de violentar o cinema durante quatro anos” (Viany, 1968). Sganzerla não diferenciava o escrever sobre cinema do escrever cinema, sendo que, naquele momento, tudo contribuía para uma cultura cinematográfica. A sua crítica era construída a partir de uma visão “de dentro da realização artística, visão parcial e anárquica, embora ainda rigorosa” (Sganzerla, 2010, p. 14), por isso não podia ser considerada *crítica de cinema*, mas *crítica cinematográfica*, gerando, bem como seu colega Glauber Rocha, uma contribuição única para o cinema brasileiro.

Seus textos críticos deixam transparecer muito do que viria a formar seu estilo particular como cineasta precoce. Iniciando por análises profundas de filmes e carreiras de cineastas, passando por revisões bibliográficas e ponderações sobre a linguagem cinematográfica, a maior preocupação de Sganzerla era localizar o cinema no tempo e no espaço. Avesso a certo tipo de cinema pretensioso e irreal, diretamente relacionado ao cinema clássico, o futuro diretor marginal deixava às claras suas preferências por elementos que ele considerava a epítome do cinema moderno, como a posição mais

direta e documentarista da câmera frente à intriga, se distanciando do estúdio e se aproximando das ruas.

Os elogios que tecia e o espaço que dedicava a diretores como Jean-Luc Godard, Howard Hawks ou Orson Welles²⁰ eram meios de defender um cinema instintivo, veloz, real, a “ficção-documentário”, com uma “câmera à altura do olho”, agindo como um verdadeiro “instrumento de liberdade” (Sganzerla, 2010). Tal foi sua defesa da modernidade na sétima arte que sua passagem da crítica para a direção foi marcada pelas mesmas características defendidas na escrita, se apropriando dos conflitos urbanos e de uma postura documentarista, que irão se deparar com a posição de subdesenvolvimento do país.

Como veremos adiante em relação à sua carreira cinematográfica, Sganzerla foi, acima de tudo, um cineasta coerente. Dedicado a compreender a situação nacional na qual estava inserido, ele rompe com o movimento do Cinema Novo e aproveita o status consolidado por este para a produção brasileira para colocar o cinema radicalmente dentro da modernidade. Entramos então nos dois principais temas que marcam sua obra escrita e que são de grande importância para o presente trabalho à luz do debate já revisitado aqui sobre as ciências sociais: a questão nacional em seu contato de tensão com a cultura estrangeira e as características do que deveria ser um cinema moderno, mais especificamente um cinema moderno feito no Brasil.

Fruto de debates do seu tempo, Rogério Sganzerla não poderia deixar de ser influenciado pelas teorias subdesenvolvimentistas e dependentistas, mais especificamente os seus desdobramentos para a área da cultura. Em meados dos anos 1960, o debate nas ciências sociais ainda era persistente. Sociólogos e economistas lidavam com a tentativa de compreensão e de análise do Golpe Militar, em muitos casos revendo suas posições de até então.

Este movimento, que, como vimos, levou a uma vitória intelectual das teorias dependentistas como revisão história das teorias do subdesenvolvimento de Furtado e seus colegas de Cepal, estende-se para o cinema. Também é coerente afirmar que

²⁰ Como vimos, Sganzerla dedicaria anos de pesquisa sobre a vinda de Orson Welles para o Brasil e desenvolveria os longas-metragens documentais, *Nem Tudo É Verdade* (1988) e *Tudo é Brasil* (1997), além do curta-metragem *Linguagem de Orson Welles* (1991), todos tendo o diretor americano como tema principal. Ver mais em Paiva, Samuel (2018). *A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla*. São Paulo: Alameda.

Glauber Rocha e sua luta pela produção brasileira tem força considerável no pensamento de Sganzerla. Apesar de ter mais tarde se distanciado do pai do Cinema Novo, o diretor marginal dividia com ele muito de sua visão da filmografia nacional, sendo que ambos trabalhavam “em busca de um cinema que possa expressar a nação” (Sganzerla, 2010, p. 17).

No mesmo ano em que Sganzerla chega a São Paulo e começa a trabalhar como crítico, Rocha lança o filme máximo do Cinema Novo, *Deus e o Diabo na Terra Sol*. Exemplo de produção contestatória e baseada na “estética da fome”, o segundo longa do diretor baiano consolida a incipiente onda do Cinema Novo, que irá influenciar fortemente todos os cineastas que virão em seguida. De certa maneira, o movimento abriu as portas do público e dos produtores brasileiros para uma produção mais radical que culminaria no Cinema Marginal.

No entanto, a história faz questão de nos lembrar que o pacto social desenvolvimentista havia desmoronado com o Golpe, pois não havia, naquele momento, uma burguesia nacional para reagir. Fracassou também a ideia principal do Cinema Novo. Apesar do reconhecimento internacional e prêmios em festivais de outros países, não houve público que aceitou a estética e a linguagem propostas por ele (Bernardet, 2010). A revisão da historiografia do cinema brasileiro nos ensina também que não é possível manter uma produção cinematográfica sem público.

Houve, dentro do debate do cinema, um forte questionamento e autocrítica dos cinemanovistas, movimento similar ao que aconteceu nas ciências sociais e que deu origem à teoria da dependência. Nomes como Gustavo Dahl, Cacá Diegues e até mesmo Glauber Rocha passaram a tentar analisar suas posições dentro da produção nacional para seguirem suas carreiras. *Terra em Transe*, épico de 1967 sobre um país fictício da América Latina em plena disputa de poder, realizado pelo pai do movimento, contém forte carga contestatória e inclui revisões do próprio papel da esquerda dentro de um cenário convulsionado²¹.

Neste contexto, grande parte da produção crítica de Sganzerla pode ser vista como um ponto de contato com o Cinema Novo, uma convergência sobre a visão da produção nacional. Para Glauber Rocha, assim como para o diretor marginal depois dele, “a ideia de cinema como política cinematográfica assume um caráter prático, um engajamento explícito, relacionado à produção, distribuição e exibição” (Sganzerla,

²¹ Ver mais em Xavier, Ismail (2012). *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify.

2010, p. 17). Os dois têm uma noção muito clara do cinema como atividade que envolvia e estava constrangida por muitos outros setores, uma visão holística, mas que, acima de tudo, reconhecia a sua posição subdesenvolvida.

Inicialmente, esta compreensão do caráter nacional nos textos de Sganzerla ainda está muito próxima aos debates estimulados pelo Cinema Novo, focando na situação colonial, na necessidade de conscientização do público e na força do cinema como matriz do desenvolvimento. A ruptura começa a aparecer em paralelo ao diagnóstico de fracasso do movimento, ligada principalmente a uma crítica à intelectualidade que a própria linguagem cinemanovista propunha.

Ainda em dezembro de 1966, Sganzerla publica uma entrevista feita com Glauber Rocha, na qual o baiano louva as vitórias do Cinema Novo. Segundo ele, foi o único movimento a ter garantido ao diretor o comando também da produção, a formação de uma geração de ótimos técnicos e fotógrafos e, mais importante, a criação de “uma distribuidora com possibilidades de colocar os filmes no mercado nacional e com vantagens iguais aos concorrentes” (Sganzerla, 2010, p. 154).

Estes concorrentes seriam principalmente os exemplares do cinema estrangeiro, que inundavam as salas brasileiras. A tensão com a produção de fora e o constrangimento causado pelo cinema desenvolvido estão sempre presentes nos textos de Sganzerla, a ponto de ele argumentar que cinema no Brasil seria igual casamento: “quem pensa, não faz” (Sganzerla, 2010, p. 133).

E um tema mais específico recorrente neste debate é a produção cinematográfica em São Paulo. Pela ocasião de lançamento de *São Paulo, sociedade anônima* de Luiz Sérgio Person, em 1965, Sganzerla defende a fita como a única forma de se fazer cinema na cidade paulistana que seria o símbolo da modernização brasileira e, teoricamente, uma terra de oportunidades para a produção industrial e cultural. Segundo ele, o estilo de documentário-ficção desenvolvido por Person seria a solução para uma filmografia que até então pouco sucesso havia encontrado, apesar de suas grandes pretensões.

Um dos principais culpados disso seria o estúdio Vera Cruz, pois, apesar de falido, sua experiência seria “uma coisa que pesa sobre o cinema paulista porque tende a fazer pensar o cinema em termos de cinema americano, industrial” (Sganzerla, 2010, p. 132). Neste sentido, a cidade de São Paulo, apertada “entre o subdesenvolvimento e a véspera da civilização” (Sganzerla, 2010, p. 139) não seria capaz de render bons

filmes por ainda estar presa às pretensões de um cinema industrial, que não faria sentido no contexto subdesenvolvido da nova metrópole.

Seria, segundo ele, com o filme de estreia de Person que os cineastas paulistas poderiam começar a se libertar dessas amarras. O diretor de *São Paulo, sociedade anônima* é entrevistado por Sganzerla em outubro de 1965 e contribui para a discussão sobre o cinema de autor, argumentando por uma produção autoral que ande em paralelo com a realidade do cineasta: “o problema de um estilo pessoal nasce das próprias ideias que se quer exprimir. Será a força dessas ideias que dará o estilo ou mesmo os vários estilos de um mesmo realizador” (Sganzerla, 2010, p. 110).

Pelo mesmo motivo, Sganzerla alguns meses depois defenderia outro diretor brasileiro, desta vez Paulo César Saraceni, realizador de *O Desafio*, de 1965. Aparece neste elogio a primeira menção ao adjetivo “marginal”, que mais tarde serviria para caracterizar todo um movimento cinematográfico. Sganzerla argumenta que Saraceni é “um marginal que, ao contrário do comum, não se satisfaz com (ou se aproveita de) sua marginalidade” (Sganzerla, 2010, p. 113). O conceito surge da análise de que o diretor estaria ciente de sua posição inferior – ou marginal – no cenário cinematográfico e se utilizando dela de maneira criativa. Por isso, Saraceni seria

um marginal autêntico – consciente do tempo e do espaço brasileiro (que cinematograficamente se traduzem num estilo do aqui e do agora); marcado por uma ‘maldição’ autodestrutiva (Sganzerla, 2010, p. 113).

Quando pensamos que, mais tarde, Sganzerla se tornaria o deflagrador de um movimento que tomou grandes proporções, estes debates marcam a questão nacional de uma forma positiva, ao defender a tese de que o filme brasileiro já seria capaz de influenciar a si próprio. Naquele ponto, apesar da situação ainda ser de grande dependência do mercado estrangeiro, já existia para o cineasta que tivesse talento ou vontade de começar, esquemas, estruturas e métodos, ou seja, uma base.

Segundo Antonio Candido (1989), “um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros, mas por exemplos nacionais anteriores” (p. 148). Era exatamente este movimento de afirmação que os cinemanovistas tentaram forjar ao eleger o cineasta dos anos 1930 Humberto Mauro como precursor do seu movimento e

que acabava surgindo naturalmente quando a crítica colocava em debate a questão nacional nos filmes analisados.

Este movimento ganha mais força quando somado à posição de subdesenvolvimento do país. Em entrevista a Sganzerla, Gustavo Dahl coloca em destaque o lugar único do Brasil no mundo, como único subdesenvolvido que faz um cinema de grandes ambições artísticas. Outros cinemas poderiam ter movimentos, mas “não a carga, a violência que vêm da condição trágica do subdesenvolvimento” (Sganzerla, 2010, p. 127), enquanto outros poderiam ter a mesma carga, mas não cinema. “A confluência destas duas coisas é que dá a originalidade. É um dado social – essa é que a diferença” (Sganzerla, 2010, p. 127).

A “casualidade interna” (Candido, 1989) do cinema brasileiro era, então, marcada, ao mesmo tempo, pela influência de obras maiores, exemplos nacionais anteriores, e pela carga da violência, que surgia da tensão com o estrangeiro. Por conta desta dualidade, Sganzerla enxergaria a questão do nacional em uma chave diferente da de Glauber Rocha e mais próxima da antropofagia, pensando o Brasil “a partir de uma dimensão oposta a do ‘nacional por subtração’, concepção vigente nos anos 1960” (Sganzerla, 2010, p. 15). O cineasta marginal já produzia em um tempo diferente e defendia outro tipo de definição para o cinema moderno.

Para Sganzerla, a diferença principal entre o clássico e moderno no cinema se situava em relação a seus objetos. Enquanto o clássico pretendia ser ideal e absoluto, um cinema de estúdio porque quer tudo ver e tudo saber, o moderno preferia tomar posição frente à intriga e se situar “à altura do olho”.

Segundo ele,

dramatizando e adjetivando, o diretor do passado procurava destruir toda resistência do espectador diante do mundo onírico que apresentava. Impunha uma relação hipnótica através do enfeite e da falsificação da realidade, porque não lhe interessava a realidade, mas a imagem da realidade (Sganzerla, 2010, p. 51).

Já os cineastas modernos, baseados nas noções de relativismo e influenciados pelos debates estruturalistas da desconstrução (Bernardet, 2010), procuravam captar os objetos tais como são, em suas aparências, em contato com a realidade bruta. Para eles, “a única possibilidade de conhecimento dá-se com a captação da superfície dos

seres e objetos, num eterno presente – que constitui o instante privilegiado, o instante de liberdade” (Sganzerla, 2010, p. 68).

Duas noções introduzidas por Sganzerla e que caracterizam o cinema moderno são a “câmera cínica” e o “herói vazio”. Este último, como resultado da primeira, é fundamental para o cinema moderno e cujo precursor foi Charles Kane, de *Cidadão Kane*. Um herói moderno seria alguém cujo interior não é definido ou explicado, assim como o protagonista do primeiro filme de Orson Welles, que tem uma crise profunda, mas que não é acessível aos espectadores – nem mesmo ao diretor, que a procura a partir de recortes de entrevistas e falas de outras personagens.

Estes heróis agem sem que nos possamos conhecê-los de fato, assim, pouco é possível afirmar categoricamente sobre eles. Eles estariam “aprisionados no tempo, condenados a suportar passivamente a existência: a tragédia paralisada” (Sganzerla, 2010, p. 44) em trajetória infinita. Protagonistas de filmes do diretor marginal teriam exatamente estas características, principalmente o seu grande herói do filme de estreia, *O Bandido da Luz Vermelha*. Pouco se pode afirmar de seu interior e de suas motivações, pois a direção opta por uma “câmera cínica”, que se afasta dos personagens e os observa de longe para não alterá-los. Distanciados da câmera, os heróis são esvaziados de heroísmo, “o que subsiste é a visão pura deles” (Sganzerla, 2010, p. 39) em um nível animal.

A escolha por uma linguagem distante é um elemento essencial para a linguagem do cinema moderno, segundo Sganzerla, já que ele tem uma “acentuada preocupação pela visão, pelo olhar, como forma de captação da realidade” (Sganzerla, 2010, p. 37). Deve se partir da descrição da superfície e da aparência para encontrar os significados e não romantizá-los a partir do interior. Esvaziados de explicação os personagens, seus conflitos surgiriam do nível animal e instintivo: não se explica o herói ou o vilão, eles apenas são.

Os cineastas modernos que procuraram a captação da realidade – citações diretas são feitas a Hawks, Godard e Samuel Fuller – o fizeram a partir do elemento visual, da câmera “à altura dos olhos”, para reter apenas o essencial das aparências visuais. Eles “não forçam uma explicação, não impingem um conhecimento relativo porque sabem que não conseguimos conhecer, saber ou possuir os seres e objetos, conseguimos somente ver que eles existem” (Sganzerla, 2010, p. 40). Isto se traduziria em técnicas como os planos longos e a profundidade de campo, provas para Sganzerla de que “a câmera cínica é um instrumento de liberdade” (Sganzerla, 2010, p. 40).

O Cinema Marginal caminharia nesta trilha com vários níveis de radicalidade. A liberdade trazida pela estética moderna que defenderiam alguns anos mais tarde em seus filmes significaria invenções na hora da filmagem, cenas longas, desprendimento do roteiro e principalmente a valorização do presente. Esta última característica faria com que “a cena não exista em função da estrutura e do desenlace, mas em função de si mesma” (Sganzerla, 2010, p. 68). E quando as cenas existem em função de si mesmas, elas estão mais ligadas com o presente, com a realidade que capturam e são mais instintivas.

As principais influências de Sganzerla eram cineastas que seguiram este estilo. O diretor marginal muito falou de Orson Welles durante sua carreira, mas, nas suas primeiras críticas, dedica muito tempo ao elogio de outro norte-americano, Howard Hawks. Mais importante para nós do que entender a posição deste último na filmografia dos Estados Unidos é entender quais as características de seu cinema que chamam a atenção do brasileiro, visto que estas aparecem mais tarde em sua carreira.

Hawks, segundo Sganzerla, era um cineasta do instintivo, que usava uma linguagem limpa e despojada de Hollywood, mas não tinha interesse pela intriga. O que o interessava era a velocidade, a síntese na narração, a ação condensada no menor tempo possível. Isso nos é importante hoje porque tudo em seu cinema era em função do movimento. Qualquer pessoa, em um primeiro contato com o Cinema Marginal, consegue perceber a importância do movimento e da velocidade para seus filmes. Sganzerla caracteriza o estilo de Hawks em algumas palavras que podem caracterizar os seus próprios filmes: a câmera, libertada em cenas mais longas, “não para de locomover-se e os diálogos, rápidos e entrecortados, partem do instinto animal” (Sganzerla, 2010, p. 55). Este instinto animal que faz parte de um cinema do corpo.

Em oposição aos cineastas da alma, os cineastas do corpo seriam aqueles com uma visão antipretensiosa e simplificadora, na qual as situações seriam reduzidas às suas verdades fundamentais e cinematográficas, ou seja, exteriores e evidentes, às aparências (Sganzerla, 2010). Ambos fariam parte de um cinema dito moderno, mas o cinema da alma se preocuparia mais com os conflitos interiores do homem, “acreditam exclusivamente na alma humana e seus enigmas; não tanto indagando-a e questionando-a, mas esquematizando-a em pensamentos originais” (Sganzerla, 2010, p. 75). Seria um cinema mais próximo da “literatura em fita” e que pretenderia dissecar a alma humana.

A preferência do diretor fica clara pelos cineastas do corpo. Ao contrário de filmes mais profundos e com valores absolutos, ele preferiria um cinema mais anti-humanista

e materialista, que valoriza a superfície, os exteriores; que evitaria o prolongamento do conflito no tempo, o drama com suas implicações de passado e presente na consciência dos personagens. Para ele, “os cineastas mais próximos do cinema são justamente aqueles que praticam um cinema sem alma” (Sganzerla, 2010, p.82) ou os que “mexem com os nervos” (p. 119).

A partir deste elogio ao cinema físico surge também o interesse pelo cômico e pela música. Um cinema do corpo precisa captar os instintos e, em um país subdesenvolvido, marcado por décadas de tradição de consumo da cultura popular hegemônica, o instinto está repleto de signos e referências estrangeiras. O interesse de Sganzerla pelas histórias em quadrinhos norte-americanas sempre se fez presente e tem força na construção de seu cinema popular: “uma montagem-colagem das coisas mais diferentes do mundo indica a tendência para uma consideração do todo global” (Sganzerla, 2010, p. 20). Por isso, o Cinema Marginal antecede em algumas questões o tropicalismo e marca uma mistura do antigo com o novo, do erudito com o popular, do nacional com o estrangeiro.

Este estilo fica mais claro ao entrarmos de fato na linguagem de cada um de seus filmes, mas o que nos importa neste momento é o desenvolvimento, por Sganzerla, de uma teoria que justificaria suas preocupações estéticas e temáticas de um cinema subdesenvolvido. A valorização desta estética instintiva, quando transportada para a nossa realidade, significaria uma mudança radical na maneira de ver o cinema no Brasil.

O instinto é o movimento, um elemento do conflito. E o instinto dos personagens brasileiros, por conta da realidade urbana que despontava com a modernização, estaria repleto de violência, lixo, marginalidade, riso, carnaval, fome. A sua preocupação era a destruição do homem pelos agentes externos, os meios criados pela nossa civilização subdesenvolvida (Sganzerla, 2010, p. 78). Um cinema físico era propício para o terreno brasileiro porque o realizador daqui “antes de se ocupar com a dúvida de almas sem Deus, (...) reflete sobre o terror, a miséria, o subdesenvolvimento. Esta política se refere ao tratamento dos seres e objetos. No cinema, existência quer dizer: aparência” (Sganzerla, 2010, p. 49).

Portanto, o cineasta Sganzerla nunca deixou de lado o intelectual que vivia em contato com a realidade do país. Em diversos textos, o próprio diretor faz questão de reforçar: “não se esqueçam de que cinema é arte e indústria” (Sganzerla, 2010, p. 27) e, para ele, a melhor maneira de tirar o cinema brasileiro do subdesenvolvimento seria organizar, organizar e organizar. A visão do cinema como indústria é demonstrada em seus textos que clamam por uma planificação da atividade a partir do Estado,

demonstrando consciência de um dos principais problemas do setor, o estrangulamento do mercado pelo concorrente estrangeiro.

O objetivo de manifestações como estas era “criar uma nova mentalidade de ação de benéfica do Estado na planificação de uma nova economia de mente e mercado de livre concorrência, mesmo para o bem cultural” (Sganzerla, 2010, p. 27). Mesmo para produtos que usam como matéria-prima o talento, como os bens culturais, havia um constrangimento muito forte pela posição do cinema nacional frente ao importado. Diante desta situação, alguns cineastas agiram com o “enlatamento cultural”, aqueles mais criticados por Sganzerla, enquanto outros, como o próprio, preferiram a paródia, a intertextualidade e a citação.

Segundo ele, o cinema brasileiro não tem uma tradição concreta e coesa até a década de 1960. Sua história variou entre ciclos, entre polos opostos, entre a “timidez subdesenvolvida e a extrema pretensão revolucionária” (Sganzerla, 2010, p. 119), e seus melhores momentos até então teriam sido aqueles filmes que acentuam este contraste. Por meio da modernidade radical, da apreensão direta dos corpos em conflito e da violência, com uma câmera “à altura do olho”, Sganzerla quebra a tímida tradição e acentua os contrastes da sociedade brasileira.

4.3 – Filmes de cinema: citação e agressão

Um dos pontos mais interessantes de estudar a trajetória de Rogério Sganzerla é poder olhar para sua carreira de crítico cinematográfico e para a sua filmografia como diretor do movimento Cinema Marginal como duas partes de um mesmo produtor, intelectual e homem político. Como alguém que esteve em atividade por cerca de 40 anos até a sua morte em 2003, qualquer um que pegar sua obra completa para análise terá material repleto de um espírito radical.

Como vimos na última seção deste trabalho, a obra crítica de Sganzerla trouxe diversos conceitos e ideias sobre como deveria e poderia ser o cinema brasileiro no contexto de crise moral em que ele estava inserido até o final da década de 1960. Revisitando a linguagem autoral proposta pelos cinemanovistas, o diretor marginal pretendia extrapolar aquelas ideias iniciais e trazer novos elementos para o seu cinema. Elementos estes que não eram necessariamente originais, pois já estavam presentes em cineastas modernos por ele analisados. Porém, a sua conjunção, em um espaço

marcado pelo subdesenvolvimento e pela dependência econômica e cultural, traria uma radicalidade inédita.

Neste sentido, *O Bandido da Luz Vermelha* é o longa-metragem que mais interessa em sua carreira para este momento. Não somente por ter sido um sucesso de público e de crítica, por ter vencido o IV Festival do Cinema Brasileiro em Brasília, mas por estar, cronológica e conceitualmente mais próximo de sua obra crítica. A visão cinematográfica exercitada ao escrever *sobre* cinema nos periódicos para os quais trabalhava ainda estava aguçada e pouco tinha sido impactada pela realidade da produção. Além disso, sabemos que é o longa de estreia de Sganzerla que marca um início de ruptura com os ideais do Cinema Novo, impondo a sua visão de cinema subdesenvolvido contra a hegemonia dos cinemanovistas da época.

O filme se passa na cidade de São Paulo nos anos 1960. Luz é um assaltante conhecido por atacar carregando uma lanterna vermelha, espalhando o medo e estando presente quase todos os dias nas manchetes e chamadas da imprensa sensacionalista. Este anti-herói, vivido por Paulo Villaça, escapa da polícia repetidas vezes com técnicas peculiares de ação, depois de atacar suas vítimas e gastar o fruto de seus roubos.

Sganzerla retrata o submundo de São Paulo gerado pela urbanização descontrolada. Lixões, pensões, bordéis, ruas onde se traficam drogas e praticam crimes hediondos. Neste cenário, o bandido se envolve com a prostituta Janete Jane – que mais tarde teria seu próprio filme, *A Mulher de Todos* – conhece outros assaltantes e cruza com personagens como o delegado Cabeção, responsável pela investigação de seus crimes, e o político J. B. da Silva, um corrupto envolvido com a Boca do Lixo e candidato à presidência.

O filme aproveita-se de material da imprensa sobre um famoso bandido da época, que realmente existiu, o catarinense João Acácio Pereira da Costa. O notório bandido cometeu quatro assassinatos e 77 assaltos nas décadas de 1950 e 60, sendo apelidado pela imprensa por conta de uma lanterna que usava com bocal vermelho. No entanto, Sganzerla conserva somente a ideia geral da história de resistência às forças policiais, eliminando casos específicos e extraindo da imprensa elementos que foram usados para reportar e analisar o bandido à época.

Em 90 minutos, o diretor e sua equipe renegam o modelo anterior de cinema brasileiro respeitável e intelectual, criando um retalho de referências e sons dissonantes. Falando de uma realidade feia e suja, do submundo urbano, Sganzerla traz a questão

do banditismo, até então tratada somente pelas vias do sertão, para a cidade de São Paulo e propõe uma mudança radical na linguagem de seu cinema.

De início, o letreiro que inicia o filme nos alerta: “os personagens não pertencem ao mundo, mas ao Terceiro Mundo”. A metalinguagem que Sganzerla utiliza desde o início, caracterizando seu próprio trabalho, já presente no seu primeiro curta, *Documentário*, faz parte de sua proposição de linguagem, de sua visão de um cinema subdesenvolvido que procura identidade. Esta visão, inclusive, é passada para o próprio personagem, cuja primeira fala é “quem sou eu?”.

O figurino sugere uma constante instabilidade e mutabilidade, alguém procurando sua identidade. Segundo Bernardet (1991), “encontrar uma roupa que lhe coubesse, lhe agradasse, seria talvez encontrar uma identidade ou a ilusão de uma identidade” (p. 161). Essa instabilidade no figurino é uma manifestação da instabilidade interior do bandido e está presente também em outros aspectos do filme.

A fragmentação também está presente no som, de maneira que a criação do longa continuou até mesmo no processo de sonorização, depois de terminadas todas as rodagens. Isso porque a voz *over*, um processo parecido com a dublagem, e em *off*, narração dos jornalistas que tentam definir o bandido e os acontecimentos do filme, são transformações feitas somente na finalização, em alguns momentos driblando mesmo os planos aos quais pertencem.

A Boca do Lixo, terreno do bandido, é um espaço, por exemplo, que não é delimitado. Ela não tem fronteiras, se expande, se espalha, servindo como um acúmulo desordenado. Assim também o é com o tempo, no qual há uma fragmentação por conta da narrativa que o deixa instável, sem definição de presente ou passado. Por isso, é possível dizer que “espaço e tempo não se estruturam, não têm limites. Tampouco o bandido” (Bernardet, 1991, p. 164).

Mesmo a imprensa e a polícia não conseguem defini-lo. Diversas dúvidas pairam sobre a sua origem ou nacionalidade, mas nunca são sanadas. A falta de identidade, presente também na trilha sonora diversa, é para ele insuportável, por isso ele tenta se matar algumas vezes, até finalmente conseguir. Sua explicação, repetida mais de uma vez ao longo do filme, é que “quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha, avacalha e se esculhamba”.

E um homem nascido naquela situação de subdesenvolvimento, sem identidade, não poderia fazer nada. Por isso, na mesma medida que *O Bandido* tenta se autoqualificar como “filme de cinema”, o bandido das telas procura se qualificar e se

encontrar no submundo em que transita. Cria-se, assim, “uma tensão entre a dúvida angustiada do bandido sobre si próprio e a insistente autoqualificação do filme” (Bernardet, 1991, p. 157).

A única certeza a respeito da identidade de ambos era que se mantinham no âmbito do Terceiro Mundo. É justamente na definição de Sganzerla sobre seu próprio cinema que podemos buscar esta noção. Segundo o diretor,

Meu filme é um far-west sobre o III Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros. Fiz um filme-soma; (...) Do documentário, a sinceridade (Rossellini); do policial, a violência (Fuller); da comédia, o ritmo anárquico (Sennett, Keaton); do western, a simplificação brutal dos conflitos (Mann) (SGANZERLA, 1968).

Para ele, *O Bandido* deveria ser uma reformulação formal dentro do cinema brasileiro, com “filmes sujos e poéticos, impuros e pretensiosos, dar novas formas para novos conteúdos, um cinema de linguagem que falasse da política ou de banditismo sem respeito estético” (Sganzerla in Canuto, 2007, p. 26), garantindo assim uma liberdade obscena ao filmar. Cineasta de temas eruditos e obras populares, Sganzerla mantém características próximas do discurso cinemanovista, como o banditismo, mas se distancia do grupo conceitualmente ao “regurgitar antropofagicamente o lixo gráfico do cinema de gênero e da pop art” (Carlos, 2018). Com isso, o diretor procurava encontrar um traço nacional para a produção brasileira que levasse em conta o universal, ou todo o cinema digerido até então pelo público inundado de fitas estrangeiras.

No entanto, ele tinha a visão de que, dada a realidade em que o brasileiro estava inserido, nenhum cineasta daqui poderia ignorar o elemento do mau gosto. Seu filme era um faroeste de Terceiro Mundo, pois “devorando o cinema desenvolvido produziu sua negação imediata: o pastiche total, a cópia autorredentora, nossa única saída para continuar saindo uma vez mais da verdade do subdesenvolvimento” (Sganzerla, 1970). Os filmes subdesenvolvidos, para serem livres, deveriam ser péssimos e de mau gosto. O que antes para Glauber Rocha era a fome, para Sganzerla seria o feio, a verdadeira linguagem do Terceiro Mundo.

Esta postura seria criativa, mas também política. Um equívoco comumente associado à ruptura do Cinema Novo para o Cinema Marginal é a ideia de que este último teria perdido a carga política que o primeiro carregava. Os marginais não abriram

mão das possibilidades da estética da fome, radicalizando a sua proposta, e acreditando que “o imprevisto e a precariedade como condições necessárias para a perspectiva de indagação livre e aberta sobre a condição brasileira parecem ser as divisas resistentes dos marginais” (Puppo & Haddad, 2001, p. 19). A câmera na mão, que demonstrava a realidade suja, mesclava-se com a ideia na cabeça, que era a imoralidade do subdesenvolvimento.

Um cinema imoral na forma seria coerente porque, “diante desta realidade insuportável, somos antiestético para sermos éticos” (Sganzerla in Canuto, 2007, p. 28). Todos os cineastas que Sganzerla admirava e digeria fizeram filmes policiais, de gênero, por isso ele gostaria de fazer um também e daí surge a ideia para *O Bandido*. No entanto, durante as filmagens, sentindo o constrangimento de um cinema fora do estúdio e de uma estrutura industrial, o diretor percebeu que deveria incorporar novos estilos. O seu filme policial mixa então os vários gêneros, do western à comédia, do Cinema Novo à chanchada.

O mau gosto de seu filme seria um meio para chegar a uma compreensão da realidade brasileira e dos problemas do subdesenvolvimento. Quando se faz um filme no Brasil e sobre o Brasil, não se pode ignorar alguns constrangimentos, entre eles, o próprio mau gosto, segundo o diretor. “É mesmo uma questão de estética a utilização do mau gosto: se você não o utiliza, está falseando, está deixando de captar a realidade como ela é” (Sganzerla in Canuto, 2007, p. 33).

A sua desconfiança em relação ao Cinema Novo e a outras linhas da cultura nacional era justamente a busca por uma cultura brasileira pura, enterrando toda uma cultura ocidental que havia sido consumida por nós. Ele defendia um “sentimento possessivo de guardar os pequenos elementos daquilo que se produz” (Sganzerla in Canuto, 2007, p. 42) e, por isso, defendia um cinema repleto de incorporações, intertextualidade e referências. Um cinema de citações eruditas e populares, no qual coubesse Godard e as histórias em quadrinhos.

Para compreender esta questão das incorporações, é preciso voltar um pouco para noções trazidas por Jean-Claude Bernardet em busca de analisar as diferentes posições dos cineastas brasileiros frente ao público em termos de linguagem e temática. Segundo o autor, houve, no cinema brasileiro, tentativas de mimetismo ou de diferenciação nacionalista, com alguns diretores buscando um esforço de síntese entre os dois. Estas três formas da linguagem são respostas, em maior ou menor grau, ao cinema estrangeiro que desde o início definiu a produção nacional.

O mimetismo seria a ideia de produzir, em território brasileiro e para o público brasileiro, filmes que satisfizessem o espectador com os gostos e as expectativas criadas pelo cinema estrangeiro, ou “reproduzir no Brasil o produto importado” (Bernardet, 2009, p. 101). Como em uma estratégia de industrialização por meio de substituição de importações, os produtores estariam de acordo com o produto em si, mas não com o fato dele ser produzido fora do país e prejudicar o desenvolvimento da produção local. Para eles, o cinema americano é o cinema ideal e aproximar-se de sua produção é sinal de qualidade.

Assim como no caso da indústria, os cineastas iriam importar formas e técnicas desenvolvidas fora do país para que a produção local pudesse se igualar à estrangeira. Um carro produzido no país teria todo seu maquinário e as técnicas para construí-lo importados, impedindo a geração de tecnologia nacional enquanto o produto chega praticamente pronto. No caso do cinema, havia uma tentativa de trazer o produto de um modelo industrial para uma estrutura de cinema que era em si artesanal, o que causa, entre outros problemas, a aculturação. Isso porque, as formas e características que um cineasta brasileiro tentava imitar “têm algum vínculo com a sociedade do país de origem e não deixam de expressar ou de refletir de alguma maneira traços da sociedade onde foram desenvolvidas” (Bernardet, 2007, p. 113).

Por outro lado, havia aqueles diretores que pretendiam elaborar filmes que pudessem apresentar ao público justamente aquilo que o filme estrangeiro não poderia apresentar: o Brasil. Estes cineastas que prezavam por uma diferenciação nacionalista apelavam ao nacionalismo do público com a valorização da paisagem brasileira e dos costumes tidos como tipicamente brasileiros, os do interior ou do sertão, não o setor urbano perdido no consumo industrial. No entanto, continuavam usando uma técnica cinematográfica produzida fora do país.

Seria o caso da tentativa industrializante da Vera Cruz, que trouxe temas brasileiros em filmes como *O Cangaceiro*, mas procurou utilizar as estruturas de produção de um estúdio norte-americano. Até mesmo os cinemanovistas, segundo Sganzerla, teriam caído nesta armadilha ao recorrer à linguagem europeizante de um cinema neorrealista, nos moldes do italiano, filmado no sertão nordestino para conseguir colocar os filmes no mercado internacional. A estética da fome trazida por Glauber Rocha e seus companheiros propõe uma nova maneira radical de fazer cinema que pudesse denunciar a violência, a fome e a miséria, mas em termos de linguagem ainda era muito ligada a vanguardas europeias.

E a própria exportação do filme brasileiro nunca acontecera em volume considerável e o mercado interno consumia principalmente aqueles produtos culturais que não tinham o tal padrão internacional. A prova disso é que a chanchada sempre fez grande sucesso entre o público brasileiro. Na realidade, a busca do universalismo e do padrão internacional, segundo Bernardet, tinha como função “envernizar a burguesia periférica que produzia aqueles filmes: torná-los mais dignos da imagem que ela fazia de si na tentativa de equiparar-se às burguesias dominantes” (2009, p. 111).

Este padrão internacional industrial era inalcançável para um cineasta brasileiro, então a resposta de diretores como Sganzerla foi assumir a antítese e o malfeito. Como era difícil fugir do mimetismo, por termos na cabeça de consumidores subdesenvolvidos “um depósito folclórico internacional como realidade” (Bernardet, 2001, p. 113), e da precariedade técnica de um cinema ainda artesanal, era necessário assumir esta condição subdesenvolvida e criar um cinema que fosse precário e paródico.

As limitações técnicas passariam a ser expressão de uma situação cultural e de uma linguagem, e é esta a atitude que Rogério Sganzerla assume ao qualificar *O Bandido da Luz Vermelha* de filmeco ou de faroeste do Terceiro Mundo. A condição de inferioridade do cinema era agora a sua força mais expressiva. E a própria paródia era trazida nesta linha, por ser uma “avacalhação”, um “esculacho” do modelo, degradando-o. Antes típica do cinema popularesco, como a chanchada, ela agora toma conta de um cinema autoral por conta do diretor marginal, que trouxe o elemento nobre que é o modelo, o cinema de gênero, como uma das bases de seu longa-metragem de estreia e o transforma em paródia para “debater-se no subdesenvolvimento” (Bernardet, 2007, p. 118).

Não é à toa que a chanchada é revitalizada com o Cinema Marginal, já que estes demonstram grande interesse pelo gênero por conta de seu humor e de seu tom paródico do cinema estrangeiro. O gênero, que havia sido desprezado pelos primeiros cinemanovistas, acaba redimido a partir da proposição mais radical e corrosiva dos marginais, que pretendiam trazê-la para uma chave moderna. O que era antes considerado mimetismo ingênuo passa a ser valorizado como parte de uma busca para o cinema moderno no Brasil, pois a proposta marginal era justamente ter um “diálogo irônico e avacalhado com o cinema de gênero e a narrativa clássica (...) ir ao encontro dos gostos mais primários do público e saciá-los” (Ramos, 1987, p. 383).

O Bandido da Luz Vermelha é o filme que abre o caminho para o aproveitamento, pelo cinema, de uma série de elementos estéticos e característicos do consumo de massa, nacional e importado, que foram até então deixados de lado. Entram em cena

formas do imaginário urbano menos prestigiadas, como as histórias em quadrinhos, o teatro-circo, a chanchada e o filme erótico, o jornalismo sensacionalista, o romance policial e o filme B norte-americano, os meios de comunicação em massa e suas mensagens. Estes elementos fazem parte de uma valorização das

formas híbridas identificadas com o mau gosto, com os gêneros à margem, tomados como uma metáfora do percurso do cinema brasileiro, ou do próprio país, repertório de cenas de desencanto trabalhadas numa chave escatológica (Puppo & Haddad, 2001, p. 22)

O filme de estreia de Rogério Sganzerla é justamente esta mixagem de gêneros e elementos, incorporações e referências, um “filme soma” (Ramos, 1987). A voz em *off* que remete à transmissão radiofônica, os letreiros que trazem um elemento sensacionalista à reportagem, a citação de filmes de ficção científica, a música e o gênero policial fazem do faroeste terceiro-mundista um produto antropofágico. A atração do diretor é por “todo um mundo industrial, urbano, cinematográfico, que circunda a realidade da metrópole, não contém em si um discurso valorativo que intervenha dispondo este universo numa hierarquia de importâncias” (Ramos, 1987, p. 78).

As incorporações foram trazidas das mais diversas fontes e de uma maneira que lembra um processo de colagem, mas em um volume muito grande. O diálogo em *O Bandido* era intenso com a narrativa clássica e filmes de gênero, principalmente de filmes policiais ou produções B norte-americanas, mas Sganzerla pretende abraçar diversos universos culturais. A cena final de suicídio do bandido, por exemplo, é um “Pierrot dos pobres, ridículo e subdesenvolvido” (Sganzerla apud Bernardet, 2007, p. 74), em referência a um filme de Godard, que o diretor marginal usa para se alimentar e o degrada.

O que importa, ao produto final, é elaborar uma linguagem a partir dos restos da produção industrial da cultura de massas. O Brasil localizava-se como consumidor em um circuito de cultura global, com um mercado tomado pelo cinema estrangeiro e uma produção constrangida pela dependência. O cinema industrial que dominava o imaginário brasileiro não poderia nunca ser feito aqui. Nossa produção deveria ser ruim, suja, de mau gosto, tendo a visão apocalíptica de Terceiro Mundo transmitida por meio de filmecos.

Segundo Sganzerla, é devorando o cinema desenvolvido que se produziria sua negação imediata: “o pastiche total, a cópia auto-redentora, nossa única saída para

saindo uma vez mais da verdade do subdesenvolvimento chegar a uma noção invertida de 'bom' ou 'ruim'" (Sganzerla apud Ramos, 1987, p. 74). Seria a partir da deglutição de um cinema desenvolvido, estrangeiro, que nasceria o verdadeiro cinema subdesenvolvido, marginal.

E a atração singular pelo avacalho e pelo abjeto, aquilo que está presente na Boca do Lixo, está intimamente ligada à posição de marginalidade ocupada por estes filmes. Os objetos do interesse do marginal, deglutidos e colocados em conjunto com a narrativa de aproximação com os gêneros de cinema norte-americanos, eram capazes de repulsa no espectador. Isso porque partiam, além da intertextualidade, de uma postura de agressão ao público e às suas expectativas.

Desde o Cinema Novo, uma parcela dos cineastas brasileiros procurava demonstrar a fome e negar a representação do nobre ligado ao cinema industrial norte-americano para violentar o espectador. Para as primeiras gerações, este sentimento deveria causar, no público, um mal-estar que levaria à conscientização. O Cinema Marginal leva esta noção um pouco mais longe, ao, não somente negar a presença de imagens nobres, mas ao optar pelo feio e pelo abjeto, em uma representação suja nas telas, sem estilização da imagem ou da fotografia.

O Bandido da Luz Vermelha se inicia com uma sequência de crianças brincando no lixo, atirando uns nos outros com revólveres de brinquedos e volta algumas vezes a imagens como essas. O uso do horror e do sujo serve, estilisticamente, para "o estabelecimento de uma forma de relacionamento com o espectador baseada na agressão a supostas expectativas de fruição por parte deste" (Ramos, 1987, p. 121).

O corpo humano é o local de escolha para a construção da imagem do abjeto, com seus orifícios e substâncias que são exploradas para causar o aversivo, como sangue e vômito. Esta noção ainda não está clara no filme de estreia de Sganzerla, mas fica muito presente em seus filmes subsequentes, principalmente nos da fase da produtora Belair no Rio de Janeiro. Um dos fotogramas mais famosos de Helena Ignez, por exemplo, é a sua personagem no filme de Julio Bressane soltando sangue pela boca em um *close-up*.

Este tipo de linguagem está relacionado a um cinema instintivo, que Sganzerla já defendia quando era crítico. Os seres humanos, segundo ele, devem ser capturados na câmera como se fossem animais, perambulando de maneira instintiva e sendo filmados em sua realidade, com conflitos que se formam a partir do instinto, seja por meio da violência, seja por meio do terror.

No momento de lançamento do filme de Sganzerla, o Regime Militar se preparava para lançar o Ato Institucional nº 5, que recrudesce a repressão à oposição política. As torturas e desaparecimentos já existiam e ficavam cada vez mais claras, antes do estado de sítio ficcional ser baixado nos primeiros momentos de *O Bandido da Luz Vermelha* e, na vida real, dias depois. O instinto corporal da classe média ligada ao cinema e às artes na época era fugir da tortura, do terror ligado à iminência da violência corporal pelo estado, por isso o berro.

Os gritos que são soltos pelas personagens de Sganzerla em seus filmes são a concretização na tela do horror. Um horror “advindo das profundezas da alma humana e que aflora em toda sua potência original (...) com seu lado grotesco, repulsivo” (Ramos, 1987, p. 118) que percorre de ponta a ponta a trama por meio de sua linguagem e da atitude debochada.

E a narrativa marginal também tem essa atração pelo deboche. A preferência por mostrar, ao invés de contar, já defendida pelo Sganzerla crítico, é demonstrada na radicalidade do fio narrativo. As situações dramáticas são exploradas sem ter preocupação em relacioná-las entre si, com outros momentos posteriores ou anteriores da ação. *O Bandido da Luz Vermelha* quebra a noção linear de tempo e espaço, sem estabelecer necessariamente uma sequência dramática ou desenvolver os personagens. A catarse da narrativa clássica, construída cuidadosamente pelo roteiro e pelos conflitos, não é alcançada.

Pelo contrário, o diretor usa dos “50 anos de mau cinema norte-americano” para quebrar as expectativas e botar personagens na tela como tipos estabelecidos que habitam a cabeça do telespectador. O repertório de cultura popular consumida do estrangeiro permite que o bandido, o policial, a prostituta, o corrupto e os personagens secundários sejam reconhecidos sem necessidade de explicação de suas histórias. O político J. B. da Silva, por exemplo, é um personagem de excessos. Sua personalidade não remete à realidade concreta para se construir com verossimilhança, mas é criada por uma caracterização excessiva, estilizada, que grita e se corresponde direto com o espectador num universo extremamente fantasista.

A própria falta de linha narrativa reforça a exaltação dramática, pois, sem o desenvolvimento de intrigas internas, o que se tem são os estados dramáticos em si mesmos, instintivos, concretos, não um ser humano que chegou naquele estado por conta de um encadeamento de ações e decisões, como o cinema clássico defendia.

Assim, o desenvolvimento linear das ações é quebrado para “se fixar demoradamente num rosto, numa paisagem, num berro” (Ramos, 1987, p. 142), em uma cena do submundo da Boca do Lixo que nada tem a ver com a intriga dos protagonistas. Os planos são demonstrativos mais do que narrativos e menos vinculados ao desenvolvimento da história e das personagens. Enquanto a intriga, que normalmente condicionava a narrativa clássica, é deixada em segundo plano, criando um trabalho árduo para o espectador, já que este não mergulha de fato no filme a partir da narrativa e tem suas expectativas totalmente quebradas.

Esta violência no estilo e na linguagem, bem como a incorporação de referências do mundo urbano, fazem parte de uma posição política do diretor. É esta posição que ficou marcada na história do cinema brasileiro por meio do movimento do Cinema Marginal,

figura por excelência destes momentos em que na vida, ou na história, o chão parece faltar e o buraco que se vislumbra é, ao mesmo tempo, aterrorizador e profundo demais para ser levado a sério (Ramos, 1987, p. 142).

5 – Considerações finais

O que procuramos traçar na trajetória deste trabalho foi uma linha narrativa que colocasse em evidência as muitas relações do pensamento social brasileiro com a produção cultural de um dos diretores mais significativos do nosso cinema. Isto só se tornou possível com a revisão dos debates intelectuais sobre a política brasileira e com uma análise da obra de Rogério Sganzerla, de modo a conciliá-la com a realidade abstrata em que estava inserida.

Mais do que tratar o cinema como um instrumento ou um ator político, o que se procura provar é que este produto cultural é um ato pensado. Neste sentido, acreditamos que toda obra é expressão pessoal, seja de maneira racional ou inconsciente, de um autor. Este artista trata, invariavelmente, daquilo que está à sua volta, sua realidade, e só consegue criar uma obra expressiva quando é fiel a ela.

Se levarmos para o caso específico de Rogério Sganzerla, tomamos como base a realidade material em que ele viveu e começou a produzir, revisitada em diversas seções ao longo deste trabalho. A década de 1960, marcada, entre outras coisas, pelo auge e declínio do debate desenvolvimentista com a urbanização descontrolada e pelo Regime Militar que trouxe a repressão e a sombra da tortura, escancarava um cenário de desolação das utopias e das esperanças por uma mudança de postura radical. Um pouco antes, o otimismo ainda latente destas ideias deu fôlego ao movimento do Cinema Novo em busca de um cinema de conscientização e revolução.

Como vimos, o Cinema Marginal não poderia seguir o mesmo caminho. Iniciado em um outro momento histórico, o movimento denuncia os cinemanovistas pela mudança de postura e pelo abandono das ideias radicais iniciais. Podemos considerar tal ruptura uma autocrítica, uma revisão do próprio cinema de suas ideias hegemônicas e fundamentais, de modo a responder a novas demandas. Esta mudança é diretamente influenciada por aquela pela qual passa as ciências sociais brasileiras, conforme retratado no primeiro capítulo.

A partir do momento em que as teorias desenvolvimentistas de Celso Furtado e dos cepalinos não fazia mais sentido, surge outra vertente em seu lugar para tomar a hegemonia do debate. Preocupados em defender o desenvolvimento pelas vias da industrialização apoiada em uma classe média urbana, os primeiros deixaram de lado a própria vontade desta classe em tomar posição de pioneirismo na luta contra o subdesenvolvimento. O Golpe Militar é o choque de realidade que força a mudança de

postura intelectual, pois prova, de uma vez por todas, a noção de que a burguesia nacional estava econômica e culturalmente subordinada à dominação do capital estrangeiro.

Então, é somente com a adoção de novos métodos analíticos que levem em conta as estruturas internas de um país periférico que podemos começar a compreendê-lo corretamente. Surgem daí as teorias da dependência. Passados alguns momentos de análise da produção crítica e cultural de Sganzerla, acreditamos poder incluí-lo nesta vertente teórica, ou seja, considerar o diretor um dependentista, assim como Glauber Rocha. Entretanto, enquanto este último, por conta de sua visão pessoal do cinema brasileiro, pode ser encaixado como um dependentista neomarxista, mais próximo de Ruy Mauro Marini, Theotônio dos Santos e André Gunder Frank; o cineasta marginal tema deste trabalho, está mais ligado à teoria da dependência associada. Isso porque parte justamente de uma base que viu o fracasso das tentativas de transformação social, nas quais o Cinema Novo estava incluído. A aliança artística que faz com o produto estrangeiro e as referências brasileiras, que tratamos aqui como um cinema de incorporação, é a ferramenta que ele utiliza para desenvolver seu cinema.

É importante ressaltar que nenhum dos dois cineastas colocou-se claramente a favor de uma linha ou outra da teoria da dependência ou de desenvolvimentismo. Ambos trataram de maneira direta e rica as questões nacionais ligadas à sociedade e ao cinema, mas não afirmando de maneira categórica pertencer a uma vertente de pensamento. Mesmo assim, as suas preocupações com pensar o cinema e criar trabalhos autorais demonstram uma inquietação em participar dos debates do pensamento social brasileiro, cada um a sua maneira.

No início deste trabalho, inserimos a noção materialista histórica de que as análises do subdesenvolvimento e da dependência, aqui tratadas como corpo principal do pensamento social brasileiro, teriam surgido somente a partir da realidade concreta. Foi com base nesta ideia que passamos por uma revisão cronológica e histórica dos fatos de importância na economia brasileira. Foi também com base nela que se procurou trazer, inicialmente, a trajetória pessoal e profissional de Sganzerla antes de passarmos para as suas ideias.

No entanto, seria imprudente negar que as ideias surgidas destas análises da realidade tenham tido seu papel na formação de uma cultura material. Afinal, o objetivo aqui foi demonstrar como uma produção cinematográfica – material – foi influenciada por toda uma tradição de debates de uma classe intelectual cujo principal objetivo era compreender a realidade nacional e, de maneira mais pragmática, transformá-la.

Procuramos demonstrar que os muitos pontos em comum que existem entre a produção crítica e cinematográfica de Rogério Sganzerla e a produção teórica de cientistas sociais e economistas brasileiros antes dele não são coincidência. Surgem de um encadeamento de discussões que tomou conta do cenário intelectual brasileiro nas décadas de 1950, 60 e 70, e que dificilmente deixa alguém envolvido com a cultura, a academia ou a crítica indiferente.

E este momento de despertar intelectual rendeu frutos que persistem até hoje. A influência do pensamento desenvolvimentista e suas vertentes seguintes deram o tom para todas as ciências sociais depois delas. Bem como o cinema de produção marginal de Rogério Sganzerla e seus companheiros, criado a partir do subdesenvolvimento, influenciou praticamente todo o cinema brasileiro desde então.

O próprio diretor manteve, ao longo de toda sua obra, a mesma visão. Considerado um desafeto – ou um incômodo – por muitas autoridades por conta de suas críticas pouco conciliadoras, Sganzerla criou uma carreira coesa a partir da sua assunção do subdesenvolvimento. O que muda neste corpo de filmes é a sua linguagem e estética. Suas últimas obras, muito dedicadas à revisitação da vida e da obra de seus ídolos maiores, continuaram a ser criadas a partir de uma mesma postura ácida e agressiva. No entanto, principalmente a partir da experiência com a Belair e Julio Bressane, o diretor transformou sua linguagem para criar experiências mais radicais, que se tornaram, em alguns casos, ininteligíveis e reforçaram o caráter marginal de “curtição”.

Considerando que o cinema é uma indústria cinematográfica, de altos custos e de difícil produção, a compreensão da posição de dependência não só do mercado, mas do público, é extremamente necessária para sua sobrevivência. Por isso, com o movimento de radicalização de sua obra, Sganzerla perdeu paulatinamente o contato com o público que inicialmente recebeu bem o seu filme de estreia.

Se *O Bandido da Luz Vermelha* foi sua obra máxima em termos de recepção do público e da crítica, foi por ter trazido o frescor da sua estética de citação e criado uma revolução no cinema brasileiro sem perder o contato com a audiência, trazendo figuras e imagens que seriam reconhecidas pelo grande público consumidor da cultura dos grandes centros urbanos hegemônicos. Mergulhando em sua teoria e em seu próprio cinema, ele pode alimentar o debate sobre seu país, ainda que não alimentasse necessariamente um espectador acostumado com certas estruturas narrativas.

Foi por conta de um debate de grandes proporções sobre a situação brasileira que cineastas como ele puderam criar de maneira mais livre e defender suas escolhas como autores. Pensar o cinema era pensar o Brasil. E, em um país estruturado no subdesenvolvimento, fazer cinema era gritar a sua condição para o público. Talvez por isso muitas das grandes obras não tenham sido compreendidas ao seu tempo. Com certeza por isso elas persistem até hoje.

6 – Referências Bibliográficas

Livros, artigos de periódicos e textos técnicos

Addeo, Walter Cezar. “O Cinema sob o Signo da Rebeldia” in: *Arte em Revista*, n. 5, São Paulo: Kairós, 1981.

Adorno, Theodor. “A indústria cultural” in: COHN, G. (org). *Comunicação e indústria cultural*. Cia Editora Nacional/Editora Universidade de São Paulo, 1971.

Bernardet, Jean-Claude. *O voo dos anjos: Bressane e Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

Bernardet, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume. 1995.

Bernardet, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Bernardet, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Bernardet, Jean-Claude & Reis, Francis Vogner dos. *O autor no cinema. A política dos autores: França, Brasil - Anos 1950 e 1960*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

Bielchowsky, Ricardo. “Cinquenta anos de pensamento na CEPAL” in: *Cinquenta anos de Pensamento na CEPAL - volume I*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Bressane, Júlio. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

Bresser-Pereira, Luiz Carlos. “Do ISEB e da CEPAL à teoria da dependência” in: Caio Navarro de Toledo, org. *Intelectuais e Política no Brasil: A Experiência do ISEB*. Rio de Janeiro: Editora Revan. 2005, pp. 201-232.

Bresser-Pereira, L. C. “The three dependency interpretation” in: *Perspectivas*, São Paulo, v.38, July/Dec, 2010, pp. 17-48.

Borja, Bruno. “Celso Furtado e a cultura da dependência” in *Oikos*. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 2, 2009, pp. 247-262.

Borja, Bruno. *A Formação da Teoria do Subdesenvolvimento de Celso Furtado*. Tese de Doutorado – Instituto de Economia, UFRJ, 2013.

Bosi, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis, Vozes, 1986.

Caetano, João Evanio Borba; Missio, Fabricio José; Amorim, Noellen. “Notas sobre o papel da cultura no desenvolvimento em Celso Furtado” in *VII Seminário Internacional sobre desenvolvimento regional*. UNISC, Rio Grande do Sul, 2015.

Candido, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento” in *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

Canuto, Roberta (org.). *Rogério Sganzerla: encontros*. Rio de Janeiro: Azouge, 2007.

Cardoso, Fernando Henrique & Faletto, Enzo. *Dependência e Desenvolvimento na América Latina – Ensaio de Interpretação Sociológica*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1970.

Cardoso, Fernando Henrique (1980). “As Ideias e Seu Lugar – Ensaio sobre as teorias do desenvolvimento” in: *Cadernos CEBRAP*, nº 33. Petrópolis: Editora Vozes.

Cardoso, Fernando Henrique. “Notas sobre o estado atual dos estudos sobre dependência” in: SERRA, José (org.). *América Latina: ensaios de interpretação econômica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p 364-393.

Carlos, Cássio Starling. *O Bandido da Luz Vermelha. Coleção Folha. Grandes diretores do cinema*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2018.

Coelho, Renato (org.). *Mostra Jairo Ferreira: Cinema de Invenção*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

Coelho, Tádzio Peters. “Subdesenvolvimento e dependência: um debate entre o pensamento da Cepal dos anos 50s e a Teoria da Dependência” in: *Perspectiva Sociológica*. São Paulo: v. 3, 2011, p. 1-13.

Desbois, Laurent. *A Odisseia do Cinema Brasileiro – Da Atlântida à Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Dias, Marcelo Francisco. *Do estruturalismo da Cepal à teoria da dependência: continuidades e rupturas no estudo do desenvolvimento periférico*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2012.

Dos Santos, Theotonio. "The Structure of Dependence" in: *The American Economic Review*. Vol. 60, No. 2, Papers and Proceedings of the Eighty-second Annual Meeting of the American Economic Association, may, 1970, 1970, pp. 231-236.

Dos Santos, Theotonio. *A Teoria da Dependência – Balanço e Perspectivas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

Echavarría, José Medina. "Considerações sociológicas sobre o desenvolvimento econômico da América Latina" in: *Cinquenta anos de Pensamento na CEPAL – volume I*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Fernandes, Florestan. *Sociedade de classes e subdesenvolvimento*. 5. ed. rev. – São Paulo: Global, 2008.

Ferreira, Jairo. *Cinema de invenção*. 2ªed. São Paulo: Limiar, 2000.

Filho, Niemeyer Almeida. "O Debate atual sobre a dependência" in: *Revista da Sociedade Brasileira de Economia Política*, Rio de Janeiro 16, 2005, pp. 32-50.

Frank, André Gunder. "Desenvolvimento do subdesenvolvimento". In Luiz Pereira, org. *Urbanização e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973. (publicado originalmente em Monthly Review, vol. 18, no. 5 de setembro de 1966).

Freyre, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 51ª edição. São Paulo: Global Editora, 2006.

Freyre, Gilberto. *Interpretação do Brasil. Aspectos da Formação Social Brasileira como Processo de Amalgamento de Raças e Culturas*. Lisboa: Coleção Livros do Brasil, 1947.

Furtado, Celso. "Desenvolvimento e subdesenvolvimento" in Bielschowsky, Ricardo. *Cinquenta anos de pensamento na Cepal - volume I*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Furtado, Celso. "Formação de Capital e Desenvolvimento Econômico" in: *Revista Brasileira de Economia*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, jul. 1952, pp. 7-45. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rbe/article/view/2388>>. [Último acesso em: 04 Set. 2018]

Furtado, Celso. *Dialética do Desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1964.

Furtado, Celso. *Subdesenvolvimento e estagnação na América Latina*. 3ª edição Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

Furtado, Celso. *Teoria e Política do Desenvolvimento Econômico*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

Furtado, Celso. "Entre inconformismo e reformismo" in *Revista de Economia Política*, 9(4), setembro-outubro de 1989, pp. 6-28.

Furtado, Celso. *Os ares do mundo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

Furtado, Celso. *Criatividade e dependência na civilização industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Gerber, Raquel. *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente*. Petrópolis: Editora Vozes, 1982.

Gomes, Paulo Emilio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

Gomes, Paulo Emilio Salles. *Uma Situação Colonial?* Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Gullar, Ferreira. *Cultura posta em questão. Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

Hennebelle, Guy. *Os Cinemas Nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

Ianni, Octavio. "Tendências do pensamento brasileiro" in *Tempo Social*. Revista de Sociologia USP, São Paulo, 12(2), novembro de 2000, pp. 55-74.

Limongi, Fernando. "Fernando Henrique Cardoso: teoria da dependência e transição democrática" in: *Novos estudos CEBRAP*, (94), 2012, pp. 187-197.

Mantega, Guido. "Teoria da dependência revisitada - um balanço crítico" in *Relatório de Pesquisa EAESP, FGV, NPP*. Núcleo de Pesquisas e Publicações, n. 27, 1997. Marini, Ruy Mauro. *Dialética da dependência*. Petrópolis: CLACSO Coediciones, 2000.

Martin, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

Marx, Karl. *Contribuição à Crítica da Economia Política*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

Mello, Mario Vieira de. *Desenvolvimento e cultura: o problema do estetismo no Brasil*. 3. ed. – Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.

Morin Edgar. "L'industrie culturelle" in: *Communications*, 1, 1961. pp. 38-59.

Mota, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: pontos de partidas para uma revisão histórica*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1977.

Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

Ortiz, Renato. "As ciências sociais e a cultura" in: *Tempo Social*. Revista de Sociologia USP, São Paulo, 14(1), maio de 2002, pp. 19-32.

Paiva, Samuel. *A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla*. São Paulo: Alameda, 2018.

Pereira, Fernando de Castro Abdalla. *Subdesenvolvimento e dependência: A construção da Teoria do Subdesenvolvimento de Celso Furtado à luz do debate com a Teoria da Dependência*. Dissertação de Mestrado, PUC, São Paulo, 2009.

Prebisch, Raul. "O desenvolvimento econômico da América Latina e alguns de seus problemas principais" in: *Cinquenta anos de Pensamento na CEPAL - volume I*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Puppo, Eugênio; Haddad, Vera. *Cinema Marginal e Suas Fronteiras: Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. Catálogo da Mostra. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

Ramos, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973): A representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Ramos, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Arte Editora, 1987.

Rocha, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac. & Naify, 2003.

Rodriguez, Octavio. *O estruturalismo latino-americano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Santos, Oliveira. "Três fases da teoria cepalina: Uma análise de suas principais contribuições ao pensamento econômico latino-americano" in: *Análise*. Porto Alegre, v. 19, n. 2, jul./dez. 2008, pp. 4-17.

Scharwz, Roberto. "As ideias fora do lugar" in: *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Editora 34, 2001, pp. 11-31.

Sganzerla, Rogério. *Textos críticos I e II*. Organizado por Ricardo de Lima e Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

Silva, Ana Paula Londe; Barros, Laura de Diniz Penteado de. "Cultura e desenvolvimento: um estudo da perspectiva de Celso Furtado" in: *Revista Multiface*. Belo Horizonte: UFMG. Vol. 2, 2014, pp. 13 a 22.

Stam, Robert. "Brazilian Avant-Garde Cinema from Limit to Red Light Bandit" in: Johnson, Randal & Stam, Robert (ed.). *Brazilian Cinema*. Associated University Press, 1982.

Stam, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2013.

Sternheim, Alfredo. *Cinema da Boca – Dicionário de Diretores*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

Tavares, Maria da Conceição. "Auge e declínio do processo de substituição de importações no Brasil" in: *Cinquenta anos de Pensamento na CEPAL - volume I*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Tavares, Maria da Conceição. "O processo de substituição de importações como modelo de desenvolvimento na América Latina" in: *Cinquenta anos de Pensamento na CEPAL - volume I*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Vanoye, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Papirus, 1994.

Viany, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

Williams, Raymond. "The Analysis of Culture" in: *The Long Revolution*. Harmondsworth: Penguin Books, 1967, pp. 57-88.

Williams, Raymond. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. London: Fontana Paperbacks, 1983.

Xavier, Ismail. *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

Xavier, Ismail. *O cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Xavier, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Relatórios

Filme B. “Evolução do market share nacional”. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/estatisticas/evolucao-do-mercado>. Acesso em 04 de junho de 2019.

Ancine. *Informe de Acompanhamento do Mercado – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual*. Disponível em: http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/informe_anual_preliminar_2016.pdf. Acesso em 04 de junho de 2019.

Artigos de jornal, revistas e entrevistas

Abraccine. “Abraccine lança “100 melhores filmes brasileiros” no Festival de Gramado”. Criado em 4 de setembro de 2016. Disponível em: <https://abraccine.org/2016/09/04/abraccine-lanca-100-melhores-filmes-brasileiros-nofestival-de-gramado/>. [Último acesso em 19 de maio de 2019]

Bernardet, Jean-Claude. *Rupturas - Ocupação Rogério Sganzerla*. 9min49s, 2010. Disponível em <<https://youtu.be/sjJ6l1orSeE>>. [Último acesso em 14 de maio de 2019]

Cabral, Fernandes & Castro. “A Mulher de Todos – e seu homem. Entrevista com Rogério Sganzerla e Helena Ignez” in: *O Pasquim*, n. 33, 5-11 de fevereiro de 1970.

Ferreira, Jairo. “Udigrudi: os marginais do Cinemão Brasileiro”. *Jornal Lampião da Esquina*, n. 3, julho/agosto de 1978.

Ferreira, Jairo. “Udigrudi - 20 anos de invenção”. *Jornal da Tela*, n. 28, 03 de abril de 1988.

Galvão, Maria Rita; Candido, Antonio; Xavier, Ismail; Bernardet, Jean-Claude; Segall, Mauricio. “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento – debate sobre o artigo de Paulo Emilio Salles Gomes” in: *Filme Cultura*. Ano XIII, jul/ago/set, 1980, nº 35/36, pp. 2-21.

Neto, Antonio Quirino. “O Cinema Brasileiro colocado de escanteio - Entrevista com Jairo Ferreira”. *Jornal Cruzeiro do Sul*, Sorocaba, 27 de julho de 1986.

Rocha, Glauber. “Eztetyka da fome” in *Hambre – Espacio Cine Experimental*. Disponível em: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf>. [Último acesso em 13 de fevereiro de 2019]

Sganzerla, Rogério. “Cinema Fora da Lei – Manifesto Sganzerla”, 1968. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/27/cinemaforadalei.htm>. [Último acesso em 17 de julho de 2017]

Sganzerla, Rogério. “A Mulher de Todos para seu autor”, *Arte em Revista*, n 20, n 5, São Paulo: Kairós, 1970.

Viany, Alex. “Sganzerla ataca de bandido” in: *Tribuna da Imprensa*, dezembro de 1968.

Filmes

Documentário (1966) – Rogério Sganzerla

O Bandido da Luz Vermelha (1968) – Rogério Sganzerla

Sem Essa, Aranha! (1970) – Rogério Sganzerla

A Mulher de Todos (1969) – Rogério Sganzerla

Copacabana Mon Amour (1970) – Rogério Sganzerla

Nem Tudo é Verdade (1986) – Rogério Sganzerla

Tudo é Brasil (1997) – Rogério Sganzerla

Matou a Família e Foi ao Cinema (1969) – Júlio Bressane

O Anjo Nasceu (1969) – Júlio Bressane

A Família do Barulho (1970) – Júlio Bressane

Cuidado Madame (1970) – Júlio Bressane

Bang Bang (1971) – Andrea Tonacci

Câncer (1972) – Glauber Rocha

Barão Olavo, o Horrível (1970) – Júlio Bressane

A Miss e o Dinossauro (2005) – Helena Ignez

A margem (1967) – Ozualdo Candeias